12

СОВЕТСКОЕ КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Б. ШУМЯЦКИЙ — Творческие вопросы темплана 1

К. ЮКОВ — „Конвейер смерти“ 16

Е. ОРЛИКОВА — „Колившина“ 22

В. ВОЛОЩЕНКО — Неутешительный итог 26

А. МАЦКИН — О пользе утешительства 29

Лев КУЛЕШОВ — Практика репетиционного метода . . . 37

П. ПЕТРОВ-БЫТОВ — Мировоззрение. Талант. Искренность 44

П. ПЕТРОВ-БЫТОВ — „Чудо“ . 46

А. МАЧЕРЕТ — „Окрыленные люди“ 48

Н. ВОЛКОВ — О театральной и кинематографической игре актера 56

Б. БАЛАШ — Звуковое кино. 62

В. ТОЛЛИНС — Тематика американского кино 75

В НОМЕРЕ — портреты режиссеров, работающих над новыми кинопостановками. Портреты публикуются в алфавитном порядке. Вначале помещены режиссеры-мультипликаторы. Продолжение. См. № 11 „Советского кино“.

Слева на обложке — Сцена убийства. Дульси — арт. А. Хохлова. „Великий утешитель“. Режиссер Л. Кулешов, оператор К. Кузнецов

Обложка по эскизу художника М. Милославского. Журнал набран, сверстан и отпечатан в 39-й (Интернациональной) тип. Клише изготовлены в цинкографии „Крестьянской газеты“ тт. Капровой, Мазиковым, Питерским и Мордыш, под руководством т. Бутаева

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА НА 1934 г.

12 месяцев — 18 р., 6 месяцев — 9 р., 3 мес. — 4 р. 50 к.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

12

орган российской ассоциации работников революционной кинематографии

Ответственный редактор К. Ю. ЮКОВ

3-й год издания
1933
Москва

Журнально-газетное объединение

СОВЕТСКОЕ КИНО

Б. Шумяцкий

творческие вопросы темплана

1

Основной чертой современного этапа развития советской кинематографии является повелительное требование — достичь максимального повышения художественного качества кинокартин и такой их занимательности, которые еще больше расширили бы многомиллионный контингент наших кинозрителей. Культурно растущий рабочий и колхозник, последний особенно теперь, когда он только что собрал прекрасный урожай, когда он только что на деле убедился в огромном преимуществе коллективной формы хозяйства и коллективного труда, идут по пути к настоящей зажиточности, жадно тянутся к повышению своего культурного уровня, они в первую очередь требуют разумных и увлекательных развлечений. В этом смысле возможности кино неописуемы.

Отставание в удовлетворении этих требований, как недавно указал на это в своем решении ЦК партии, надо искать не в количественном разгоне, а прежде всего в выпуске подлинных произведений киномастерства, увлекательных и волнующих, удовлетворяющих здоровые эстетические чувства масс.

Отсюда и наши задачи — дальнейшая борьба с количественным разгоном постановок, не закрепленных качеством работы кинопроизводства, упор на более тщательный отбор сюжетов, на большую их идейность, углубленную и занимательную разработку, на разнообразие жанров, на передачу постановок только проверенным, творчески сильным режиссерам и талантливому киномолодняку, прошедшему достаточный стаж на кинопроизводстве, то есть на деле выявившему свой творческий рост.

Выполнение этих задач властно требует и укрепления комсомольского и партийного ядра за счет передовых творческих элементов кинематографии. Опираясь в первую очередь на эти элементы, на непрерывный рост их творческой квалификации и авторитета среди беспартийных киномастеров, мы сумеем превратить первичное звено наших кинофабрик — съемочную группу и их объединение, так называемое ХПО, в подлинное основное звено, позволяющее вытянуть из трясины отсталости, самотека, пережитков богемы, неэкономного расходования финансовых и материально-технических средств все дело производства кинокартин Союза и раньше всего поднять их качество.

Проведенные за последнее время киноорганизациями мероприятия в виде более строгого отбора значительных тем и сюжетов

ближайших постановок, а также и состава режиссеров, которым эти постановки будут доверены, сами по себе и еще не гарантируют разрешения проблем качества будущих лент. Действенность этих мероприятий стоит в прямой связи с ростом качества руководства кинофабрик, кинотрестов, качеством и степенью конкретности руководства со стороны самого ГУК фабриками и съемочными группами. Для этого нужно, чтобы руководящие работники кино сами освоили сложную технику немого и, в особенности, звукового кинематографа, чтобы не плавать, как сейчас, по волнам стихии творческих, технических и хозяйственных неполадок на фабриках. Они должны по-хозяйски, крепче держать в своих руках руль управления ими, уметь уверенно и целеустремленно вести свои творческие кадры вперед, знать не только что, но и как практически достигать более высоких показателей в художественных свойствах кинокартин, но и самим уметь показать это не словесными формулами верхоглядства, а на практических примерах, на конкретных съемках, то есть уметь практически поправить, когда надо, не только сценариста, актера, художника-декоратора или оператора, но и режиссера.

Для скорейшей ликвидации отставания кино надо упорно работать со сценаристом, писателем и драматургом над сценариями, чтобы не портить наши фильмы упрощенчеством замысла и выполнения сюжетов, чтобы не нагонять на зрителя зеленую тоску и скуку так называемых сильно «агитационных» картин. А ведь на деле именно в них идеологии-то и нет, о ней говорится лишь всуе и заклинания эти являются лишь ширмой для всего инертного и творчески бессильного. Для преодоления этих упрощенческих уловок надо ввести в выбор сюжетов наших фильм, в самые сюжеты больше подлинной идейности, изобретательности, больше смелости и страстности. Раскрывать эти сюжеты надо и на смехе и на улыбке, давать в них приключения, научную фантастику, массовую культурную мелодию, особенно песню, показывать здорового, бодрого и красивого человека.

Таковы основные творческие задачи советской кинематографии на этапе ее роста, на этапе ее сегодняшних отставаний от бурных темпов роста страны.

И надо прямо сказать — за истекшие 11 месяцев мы работали плохо и очень незначительно приблизились к разрешению отмеченных выше задач. Мы не дали еще в этом году нашему зрителю ни одной большой кинокартины, которая подняла бы советскую кинематографию до уровня гигантских строительных задач Союза и огромных успехов этого строительства как в городе, так и в деревне.

Еще хуже обстояло у нас дело с качеством руководства кинопредприятиями и творческими кадрами.

2

Основным направлением творческих работ сценариста, режиссера, актера, художника, композитора и оператора должен быть такой показ современных явлений и созвучных нам событий прошлого, в котором соблюдены все пропорции реальности, правдивости, выявлены передовые тенденции развития, дана трактовка, заставляющая зрителя любить все показываемое в них передовое, все положительное и действенно ненавидеть отсталое и чуждое, то есть вооружать на борьбу с явлениями отрицательного и враждебного порядка.

В этом плане вполне допустима идеализация, опоэтизирование наиболее значимых явлений и такая расстановка акцентов на них, которая как прием может быть названа революционной романтикой. Вместе с тем со всей большевистской непримиримостью необходимо бороться с подменой социалистического реализма в кинотворчестве демократическими, антиклерикальными и пацифистскими тенденциями.

Сила и живучесть этих последних сказались даже в 1933 году в ряде наших крупных фильм, например «Моя родина», «Граница», «Просперити», «Горизонт», «Анненковщина» и отчасти «Первый взвод».

Опасность таких враждебных нашему пониманию буржуазно-демократических, в том числе и антиклерикальных, тенденций особенно сильна в трактовке тематики из истории гражданской войны, когда авторы фильмы (сценарист, режиссер) пытаются сопоставить то принципиально отличное, что внесено в общественные и личные отношения пролетарской революцией.

Опасность эта тем сильнее, чем более упрощенчески подходят к этой трактовке наши мастера, видя эти принципиальные отличия лишь в упрощенческом противопоставлении отвергаемым явлениям явлений утверждаемых.

Например, говорят они, если капитализм для обмана масс утверждает религию, кле-

рикализм, то мы ее просто дидактически отвергаем, забывая, сколь много тумана философии, обрядов и традиций наслоила церковь на сознание до сих пор эксплоатируемых масс. Между тем это не так просто. Нельзя одним голым отрицанием разъяснить дурман религии. Нужна большая культурная работа, нужна огромная переделка экономики, быта, прежде чем сознание масс распрощается с последним верованием в бога.

Борьбу с религией, в особенности с официальной церковью, могут вести и не одни советские художники — ее не раз вела молодая буржуазия, прикрывающаяся обманным лозунгом антиклерикализма. Некритически стать на путь художников молодой буржуазии — это значит повторять пройденный этап культурного развития. Это недопустимо для советского художника, завоевывающего вершины искусства. Опасность соскользнуть на путь буржуазного отношения к религии особенно реальна для советского художника, работающего на так называемой национальной тематике. Для них особенно реальна опасность подмены классовых сторон национального вопроса его антиклерикальной трактовкой («Граница»).

Опасность буржуазно - демократической тенденции выражается в том, что в трактовке явлений классовой борьбы мастера выпячивают так называемое этическое начало. Если показывают врага, то обязательно так утрированно отрицательно, что раньше всего приходят в противоречие с внешним правдоподобием, не говоря уже о необходимости показа в разнообразных противоположностях, тактических хитростях и особенностях маскировки классового врага.

Благодаря этому упрощенчеству, зрителю вместо дальнозоркости и углубленного анализа прививается противоположное свойство. Его сознание не активизируется, не мобилизуется, а, наоборот, притупляется.

Третьей разновидностью враждебных явлений являются пацифистские тенденции; как правило, они пронизывают многие наши фильмы так называемой оборонной тематики («Снайпер», Моя родина», отчасти «Первый взвод»).

Злокачественность пацифистских явлений вырастает из непонимания многими нашими мастерами политической природы Красной армии, ее особого характера как армии диктатуры пролетариата, обороняющей дело международной пролетарской революции от вооруженных с ног до головы новейшей техникой империалистических армий, и что поэтому ей должно быть свойственно все передовое и лучшее в техническом отношении, что свойственно империалистическим армиям. И, наоборот, она (Красная армия) в характере своих бойцов, в их классовой воспитанности, направленности и активности, в крепости ее железной дисциплины, она должна быть резко отлична от армий империализма.

Наши мастера, умеющие в плане искусства выражать самые сложные эмоции, в большинстве случаев еще не научились выражать принципиальное отличие особенностей обороны Советского союза при помощи его Красной армии. Этого надо добиться в фильмах 1934 года во что бы то ни стало.

3

ЦК партии вполне правильно и более чем своевременно указал нам на необходимость доподлинного привлечения в кино квалифицированных писателей и драматургов. Привлечение последних — дело не новое. Как правило, ежегодно, обычно весной, по мере приближения съемочного периода, когда обнаружено отсутствие сценаристов для постановки фильм, когда устанавливалась идейно-сюжетная бедность имеющихся сценариев,— киноорганизации наспех начинали кампанию привлечения к сценарной работе писателей. Они ограничивались так называемым выявлением тем, подписанием договоров с соотзетствующими денежными авансами, и на этом обычно дело кончалось.

Для характеристики таких кампаний берем, примерно, 1929, 1930 и 1931 годы по бывшим Совкино и Союзкино. По Москве и Ленинграду было заключено договоров с писателями:

в 1929 г. — 9
» 1930 г. — 11
» 1931 г. — 17
» 1932 г. — 21

По ним сделано сценариев:

в 1929 г. — 1
» 1930 г. — 2
» 1931 г. — 3
» 1932 г. — 5

Если же взять реализацию этих сценариев в постановке фильм, то итог будет еще более мизерным:

в 1929 г. поставлено — 0 сценариев
» 1930 г. » — 1 »
» 1931 г. » — 1 »
» 1932 г. » — 1 »
» 1933 г. » — 4 »

Вывод из сказанного напрашивается сам собой: привлечение писателей носило случайный, неорганизованный (кампанейский) характер и в такой форме не только себя не оправдало, но больше того — скомпрометировало. А между тем сюжетная и идейная бедность большинства советских фильм, особенно когда к последним стали предъявляться более серьезные требования по линии раскрытия именно советской тематики,— требует использования *всех* сил, способных обогатить мир идей художников кино такими сценариями, которые включали бы в себя знаменательные явления, волнующие сюжеты, наполненные большими и значимыми идеями. Поэтому при крайне ограниченном числе и качестве сценарных кадров кинематографии *одним из серьезных источников пополнения этих сил на ближайшем этапе может быть и будет только литература*. На путях использования для кино такого сотрудничества с художественными кадрами литературы стоят две основные опасности: недооценка этой меры и ее переоценка.

Недооценка важности привлечения писателей в кино исходит из того, что оно является-де «полумерой». *Полной* же мерой, по словам этих скептиков, является создание кадров своих кинописателей и кинодраматургов. При всем кажущемся радикализме этого предложения выпирает его неконкретность, абстрактность. Ведь создание этих кадров есть *процесс*. Его практическим осуществлением обязательно надо лучше заниматься, чем это делается нами теперь. Но именно на пути его осуществления привлечение литераторов является важнейшей *мерой*, а отнюдь не полумерой, как о том брюзжат наши скептики.

Переоценка привлечения писателей в кино таит в себе опасности уже другого порядка — беззаботность руководства в деле привлечения писателей, вследствие чего нередко это важнейшее мероприятие может превратиться в погоню за «свадебным генералом», в забвении необходимости пополнения сценарных работников за счет подготовки их через наши творческие вузы, через руководство ими.

С конца 1932 года и на протяжении 1933 в этом деле обозначился определенный сдвиг. В кино было привлечено больше 40 крупных писателей Союза, в том числе: А. Фадеев, А. Толстой, Вс. Иванов, П. Павленко, В. Катаев, В. Киршон, И. Шухов, Ф. Панферов, Б. Лапин, Н. Погодин, Л. Соболев, Г. Никифоров, Ю. Тынянов и значительное число писателей по национальным республикам. Многие из них уже закрепили свое участие в киноработе изготовлением сценариев, например, Ильф и Петров, Ю. Тынянов, Б. Левин, часть которых реализуется постановкой фильм. Но было бы ошибочно говорить об этом сдвиге и о созданной им практике работы привлеченных в кино писателей, как о легком деле. Нет, работа писателей для кино дается нелегко. Ей, с одной стороны, мешает секретничество («шаманство») киноработников, а *с другой — именно сложность и своеобразная требовательность*, которую предъявляет кино к своей драматургии.

Последнее октябрьское решение ЦК партии о новом призыве наиболее крупных писателей в кино еще более усиливает значение этой меры. При активной работе киноорганизаций эта мера, несомненно, даст еще больший эффект в виде изготовления писателями высококачественных сценариев для наших очередных фильм.

Ставя и уже частично практически разрешая задачу привлечения в кино опыта литературы, естественен вопрос, чему же мы должны учиться у литературы и с чем из ее отрицательных навыков должны бороться.

Учиться у литературы наши мастера должны раньше всего высокой идейности, большей масштабности, мастерству сюжета, углубленной его трактовке, творчески обоснованной мотивировке поступков, изображаемых в литературном произведении героев.

Бороться же мы должны с своеобразным всезнайством, которое привносят в кино некоторые литераторы, отрицающие его особенности, стремящиеся насиловать их природу путем своеобразной творческой обезлички. Мы должны бороться также и с отрицательными свойствами очеркизма в виде публицистической дидактики, которую некоторые литераторы пытаются привить нашим творческим кадрам в обоснование зрительных образов, которые они дают в своих сценарных разработках.

4

В темплане мало наметить темы, мало дать им правильную политическую формулировку, а надо наряду с выбором темы обеспечить и конкретную ее реализацию. Для этого надо заказать тему картины писателю, сценаристу, предварительно дав ему наряду с политически правильной ее формулировкой еще и образное ее выражение,

а главное — правильно направить их внимание и творческие силы на круг явлений, которые они должны изучить.

Какую же тематику должен заключать в себе темплан 1934 года?

Легче всего ответить на этот вопрос перечнем всех тем, которыми интересуются и могут интересоваться наш рабочий и колхозный зритель, наши друзья за границей. Но так ответить на вопрос — значит насаждать практику уравниловки, когда главное тонет во второстепенном, когда нет основного направления для творческой работы и борьбы.

В темплане 1933 года мы отмечали основные направления по линии колхозной, оборонной, молодежной и детской тематики.

На первом всесоюзном тематическом совещании по предварительной подготовке темплана 1934 года, состоявшемся в августе с. г., мы в основном повторили эти тематические разделы. Надо сейчас проверить правильность этого отбора. Для этого необходимо проанализировать состояние выпущенных в 1933 году фильм и состояние наших сценарных заготовок для темплана 1934 года.

Если в плане 1933 года колхозная тематика стояла в рубрике желательной и за нее приходилось активно агитировать, то в настоящее время будет вполне правильно, если мы скажем, что необходимость этой тематики осознана уже значительным кругом писателей, сценаристов и кинорежиссеров.

В настоящее время мы имеем в разрезе этой тематики не только заказанные вещи, но даже уже и готовые сценарии. К их числу относится сценарий сатирической фильмы Н. Медведкина «Стяжатели». В их числе мы имеем такие сценарные разработки, как Н. Шенгелая «Поднятая целина»; Эрмлера «Крестьяне»; Ю. Либединского «Колхоз»; И. Шухова «Ненависть»; Панферова «Железной поступью» и др.

Следовательно, задача создания сценариев на колхозную тему не только поднята на необходимую принципиальную высоту, но находится уже в процессе своего творческого разрешения.

Означает ли это, что мы должны ослабить темпы наших усилий в области составления сценариев колхозной тематики, в деле привлечения новых писателей для нее? Отнюдь нет. Трудности, которые нам приходится в этом деле преодолевать, заключаются не только в процессе написания литературного сценария, они лежат и в дальнейшей работе над режиссерским сценарием, они лежат и в самом процессе осуществления сценариев к постановке. Поэтому надо не самообольщаться количеством колхозных тем, оформленных не только договорами, но и сценарными разработками. Надо отдавать себе ясный отчет в том, что из 17 таких тем, над которыми работают надежные и творчески сильные авторы, если даже мы будем иметь 10 сценариев, то из них некоторое число все же может отпасть в дальнейших стадиях работ.

Вот почему инициативная работа по привлечению к работе над колхозной тематикой писателей, драматургов и сценаристов должна и на ближайшем этапе составлять одно из основных и решающих направлений отбора тем для темплана 1934 года.

Вторым таким направлением должна быть тематика детской и молодежной фильмы.

Надо договориться, что разуметь под понятием детской фильмы. Детская фильма так же, как и молодежная, это вовсе не жанр, это только тематический раздел, который может включать в себя самые разнообразные жанры. Поэтому, когда мы говорим о детской и молодежной фильме, то мы не думаем тремя, четырьмя и пятью фильмами разрешить проблему жанров для данного тематического раздела.

Для правильного разрешения задач нам необходимо и здесь избрать и наметить лишь акцентные направления этой тематики.

Таким направлением для детской фильмы надо считать, во-первых, тему о школе, учебе как тему, которая помогает формированию нового человека. Тему о детях в колхозе как тему, которая говорит о подрастающем поколении строителей социализма в сельском хозяйстве. Тему об освоении детьми техники и изобретательства, которая несет в нашу молодежь культуру и знания высшей техники, столь необходимой для нашего движения вперед. Темы о быте, в разрезе которых можно дать все формы комедийных положений. И, наконец, темы о приключениях и путешествиях в сочетании с элементами научной фантастики, о которых мы в другой связи говорили выше. Этот последний вид тематики интересен для нас тем, что он наиболее впечатляемым языком искусства раскрывает тенденции развития науки, научно-обоснованно и увлекательно рисует ближайшие перспективы нового общества, которое строит наш победоносный пролетариат.

Следующим важнейшим разделом темплана должна быть тематика фильм о со-

циалистической индустрии и освоении новой техники. Надо при этом учесть, что с момента выпуска «Встречного» (а пожалуй и до него) мы не имели ни одной фильмы, которая сколько-нибудь талантливо и грамотно разрешала бы эту тему. А между тем ход строительства нашей индустрии, создание новых, самых передовых и наиболее совершенных производств, огромное применение самой сложной и самой передовой техники, волна соцсоревнования и ударничества, заключающая все новые и новые десятки и сотни тысяч энтузиастов социалистической индустрии, передовиков-ударников — все это не только не показано на нашем экране, но не вошло еще в круг идей, над которыми работали бы наши основные мастера сценарного и режиссерского дела.

На этот участок важнейшей тематики всем киноорганизациям надо направить лучшие наши силы, чтобы как можно скорее заполнить эту тематическую брешь.

Наконец, четвертым основным разделом тематики должна быть тематика военно-оборонная. О ней мы много говорим и пишем. На эти темы задумано у нас немало сценариев и фильм. Однако надо прямо сказать, что этот участок работы до сих пор не имел еще творческих удач. Наоборот, ряд серьезнейших провалов имелся именно на этом участке. Взять хотя бы пример «Моей родины» и пацифистские тенденции таких фильм, как «Снайпер», «Изменник родины», «Первый взвод» и другие, чтобы понять, как много усилий надо применить для того, чтобы овладеть этой тематикой, внести ее в обиход наших удачных постановок.

Особо нужно остановиться на тематике, показывающей новый быт, новые культурные процессы, какие произошли и происходят в среде трудящихся в связи с работами первой пятилетки. Новые отношения между людьми, новые формы труда, новая эра понятия чести, доблести и геройства рабочего класса — все это должно привлечь особо пристальное внимание наших художников. Эта задача становится особо важной, если учесть, что 1934 год является первым годом строительства бесклассового социалистического общества.

5

Сюжет произведения является конструктивным выражением его идеи. Бессюжетная форма художественного произведения бессильна выразить сколько-нибудь значимые идеи. Вот почему мы требуем от наших лент сюжета как основного условия для выражения идей, их направленности, как условия их массовости, то есть интереса к ним зрителей. Правда, среди наших мастеров находятся люди, которые говорят: «Я работаю в плане бессюжетных, бесфабульных вещей».

Утверждающие это положение глубоко заблуждаются.

Да, они правы, что работают с анархическим, нестройным сюжетом в эклектически путанных фабульных линиях, но в их произведениях имеются элементы темы, сюжета и фабулы. Но они, как многие мастера, не распрощались с мелкобуржуазной идеей творческого атавизма (индивидуализма), не привыкли еще к дисциплине конкретных заданий, которые предъявляет к ним наш массовый зритель, требуя произведений раньше всего идейной организованности, а затем и такой силы диалектической логики развития действия, которая идейно обосновывает самые неожиданные творческие ситуации, которые, в конечном счете, сводят их к единому знаменателю, утверждению идеи автора.

Только деклассированные люди в наше время могут отстаивать творческий атавизм, право отдельного мастера творить, как это делали в своих мелодиях первобытные люди, воспевая то, *что* видели и *как* они это видели. На современном уровне развития человечества такое варварски непосредственное восприятие не только не нужно, но даже вредно, ибо оно не в состоянии двигать вперед искусство как одну из отраслей нашей культуры, ибо оно не в состоянии вызывать передовые эмоции у нашего зрителя, воспитывающегося на произведениях величайших старых мастеров культуры и на произведениях крупнейших советских мастеров.

Следовательно, наличие определенной идеи формирует и сюжет произведения. Цельность и ясность сюжета определяются глубиной охвата художником этой идеи и такой организации ее изображения, которая волнует, привлекает внимание и убеждает.

Вместо этого в наших произведениях мы весьма часто имеем то, что называется расслабленностью сюжета. Через эти щели идет у нас так называемый «холод с экрана», вызывая у зрителя чувство досады, *для чего* ему показывают на экране ане-

мичные вещи, на каком основании они получают право на существование.

Кинофильма и ее успех находятся в прямой связи со степенью занимательности ее сюжета, соответственно сконструированных и правдоподобных художественных мотивировок его развития.

Мы обязаны поэтому требовать от наших мастеров постановки сюжетно сильных и фабульно организованных произведений. Иначе они (произведения) не могут быть занимательными, массовыми, иначе они не нужны советскому экрану.

Нередко сюжетности фильм противопоставляется ссылка на наличие бессюжетных фильм, так называемых документальных.

Противоречие это лишь кажущееся, ибо документальные фильмы как особая разновидность тоже имеют свой план, то есть идейную основу (сюжет и фабулу), и делаются тем интересней, чем значительней идея, тем занимательней, чем лучше она скомпактована как в смысле зрительных образов, так и в смысле монтажной композиции. Надо, однако, договориться, что необходимо документальной фильме иметь свой сюжет — зрительную специфику.

Ошибку делают те мастера-документалисты, которые пытаются ставить знак равенства между ней и художественно-игровой картиной (слово «игровая» употребляем условно), которые пытаются насыщать ее таким же количеством материала, давать такой же объем и т. п. и т. п. При этом забывается, что и построение сюжета и движение его фабулы в документальной фильме имеет особое направление. Они, как правило, исходят здесь из событийности, из типично эпически рассказанного факта, который ввиду своего исключительного интереса или своей редкой повторяемости требует своеобразной творческой документации. Мы далеки от мысли рекомендовать нашим киномастерам повторять ошибки формалистов с их проповедью «литературы факта». Мы хорошо знаем, что в природе нет неизменяющихся форм, что все они включены в диалектический процесс развития. И говоря о творческой документации данных событий и явлений, мы зовем кино обогащать дело изучения общественного развития в его современных формах путем выявления тенденций этого развития, притом в плане искусства, а не фотографически, не так, как оно физически (эмпирически) существует.

Художник Амальрик Л. А. Родился в 1905 году. Окончил декоративно-мультипликационное отделение ГТК. Как художник-график работал в журналах (обложки и иллюстрации). По мультипликации стал работать с 1928 года с Меркуловым, Барщ и Мизякиным, по картине «Первая конная». В Межрабпомфильме работает с 1930 г. художником-мультипликатором. За это время работал по картинам: «Электрификация» с реж. Вано, «Улица поперек» с реж. Сутеевым, «Меняю фамилию» с с реж. Мизякиным и «Блек энд уайт» с реж. Вано. В настоящее время работает по картине «Сказка о царе Дурандае» с реж. Вано

Из этого мы и выводим специфику документальной фильмы, ее обязанность иметь и свой сюжет и метод показа в отличие от охвата идей и метража более в этом плане емких художественных фильм. Вопрос о творческой емкости фильм разных жанров — не частный, а глубоко принципиальный, насквозь творческий вопрос. Как нельзя мультипликационную картину растягивать до объема большой художественной игровой картины, так тем более нельзя объем документальной фильмы равнять на объем и метраж этой последней. То, что наш зритель, невзирая на большую рекламу некоторых, по качеству лучших, наших документальных фильм, например «Два океана», не «идет» на них, заставляет их быстро снимать с экрана, — это симптом вовсе не непригодности этого жанра, а наоборот, здоровой реакции массового зрителя на недоучет его требований, вытекающих из специфики данного жанра.

Режиссер Атаманов Л. К. Родился в 1905 году. Окончил школу Кулешова и работал в его коллективе. В 1927 году работал с художником-режиссером Меркуловым по комбинированной мультфильме «Ночная тревога» и делал ряд рекламных фильм. С 1929 года в Межрабпомфильме работал по картинам «Пятилетка», «Международная книга», «Первое мая—праздник трудящихся» и «40 сердец» с реж. Вано. В 1931 году работал по первой в Межрабпомфильме звуковой мультипликации «Улица поперек» с В. Сутеевым по сценарию В. Немоляева. В 1932—33 гг. работал над фильмой «Сказка про белого бычка» по собственному сценарию. В настоящее время Л. Атаманов работает над фильмой «Клякса во льдах», тоже по собственному сценарию

6

Отдельно нужно заострить вопрос о сквозном действии сюжета наших лент, о таком направлении этого действия, которое ничем бы не прерывалось, ничем не задерживало бы развертывания содержания кинокартин, чтобы картина не имела так называемых «мертвых мест», то есть речь идет о борьбе за культуру советского кинематографа, за те его свойства, которые до недавнего времени обеспечивали советским кинопроизведениям первое место во всем мире.

Сейчас же у нас существует, и практической работой ряда мастеров поддерживается, положение, когда зрителю преподносят явно разжиженное содержание фильм, когда его влят самоуслаждением мастеров кажущейся красивостью отдельных кадров или чисто статическими ситуациями натуралистического психологизма, что он (зритель) вместо симпатии нередко начинает питать раздражение к тому, что происходит у нас на экране.

Например, в начале фильмы «Анненковщина» зрителя до одури водят за объективом вокруг мелочей железнодорожной станции. Его мучают на деталях церкви, наполненной анненковцами. Его терзают мелочами жуткой сцены с повешенным Мухаэтдиновым. Его в лоск умучивают длиннотами почти всех основных эпизодов этой ленты (например, эпизоды: гулянка кулаков, набег на ст. Долонь анненковцев, приход девочки к бандам Анненкова, особенно галлюцинации Анненкова, проникновение Ивана в комнату Анненкова и проч.).

То же самое и в ряде других наших картин, особенно звуковых, как то: «Иван» (сцена пробега матери, показ панорам стройки, сцена с прогульщиком вокруг черной кассы, сцена встречи двух братьев, идущая на фоне до одури затянутого диалога смеха, сцена у репродуктора на квартире прораба и проч.), «Встречный» (эпизоды: со знаменем позора, белой ночи, новоселья и др.), «Дезертир» (ряд крайне затянутых эпизодов драки и пр.).

Мало сказать, что все эти длинноты раздражают нашего зрителя, но они явно снижают художественность произведений, являя собой элементы бессилия в динамических образах кино, без нарочитого и упрощенческого подчеркивания длиннотами выразить основные идеи темы и сюжета вещей.

С этими отрывками формализма, выражающимися в эстетическом любовании, «обмусоливании» отдельных вещей, по признаку их внешней красивости, в виде нарочитой акцентировки на натуралистическую многозначительность психологии изображаемых героев, выпадающую из общего контекста движения сюжета и его идей, — нужна самая срочная, самая решительная борьба как с явлениями забвения интересов зрителя, так и с буржуазным культом снобизма.

Специфика кино и тот арсенал средств, который ему дан, и заключаются в том, чтобы убыстрять обычное театральное действие, устранять из него элементы дидактики и мертвой монументальности.

Формалисты тянут нас назад. Насилуя природу кино, они стараются в своих лентах утвердить мертвый ракурс, своеобразный станковизм.

Они пытаются остановить, заморозить динамический, находящийся весь в порыве движения идей зрительный кинообраз, умертвить его.

Но тщетны их усилия. Раз отступив от образного языка кино, от его культуры, формалисты как художники обречены. Оживить статику, заставить положительно воздействовать на зрительные эмоции через длинноты, через бесконечные повторения одних и тех же кадров так же невозможно, как невозможны сегодняшние попытки оживить труп.

7

Борьба за введение в нашу практику новых жанров хотя и велась на отрезке минувшего года инициативно, но она далеко еще не охватила всей сложности этой проблемы, она еще далека от сколько-нибудь удовлетворительного разрешения. И это вовсе не потому, что киномастера устраняются от такого ее разрешения, а именно потому, что задача этой борьбы еще не проникла в их сознание, не претворилась в плоть и кровь их художественной работы.

Какие же основные направления должны быть взяты в борьбе за наиболее актуальные для нашего дня жанры?

Во-первых: определение характера таких жанров.

Во-вторых: внедрение избранных жанров в процесс кинопроизводства.

И в-третьих: утверждение не монополии того или иного жанра, а разнообразия жанров, соответственно характеру трактовки в фильме материала и творческим особенностям работающих над ней мастеров (сценариста и режиссера).

Определяя нужные нам сейчас жанры, нельзя не притти к одному выводу, что наиболее созвучной периоду социалистического строительства формой современных кинопроизведений является форма оптимистическая, та, где мрачность и трагедия не основной фон, не основная краска. Наоборот, мотивам современного социалистического строительства скорее созвучны такие жанры и краски бодрости, как лирико-драматическое произведение, как произведение комедийное, как феерическое.

Соответственно этому мы должны притти к выводу, что, ставя перед кино задачу

Режиссеры: Брумберг В. С. (вверху)— родилась в 1899 г.—и Брумберг З. С.—родилась в 1900 г. Художницы, работают по мультипликационным фильмам. С 1924—29 гг. работали в творческом коллективе совместно с режиссером Н. Ходатаевым. Под его руководством ими сделаны фильмы: «Одна из многих», «Самоедский мальчик» и др.

В настоящее время В. и З. Брумберг работают в Межрабпомфильме совместно с Вано над картиной «Русские сказки»

Режиссер Вано И. П. Родился в 1900 г., окончил школу живописи. С 1919 г. работал как художник-график в различных журнальных издательствах. В 1924 г. работал в мультипликационной мастерской ГТК совместно с художниками Ходатаевым и Меркуловым над картиной «Китай в огне». С 1925 года работает в Межрабпомфильме.

В 1926—27 г. совместно с художником Черкас делал детскую картину «Сенька-африканец» и большую мультипликационную вставку в картину реж. Пудовкина «Механика головного мозга». В 1928 г. совместно с художником Черкес и худ. Сутеевым работал над картиной «Приключения барона Мюнхгаузена». В 1929 г. сделал с худ. Черкес детскую фильму «Каток». В 1931 г. работал по картине реж. Кулешова «40 сердец» («Электрификация»), где режиссером Вано сделана вся мультипликационная сторона картины. В 1932 г.—первая звуковая работа с худ. Амальрик—«Блек энд Уайт». Сейчас реж. Вано работает над мультипликационной звуковой картиной в 3 частях по сценарию А. Курса «Сказка о царе Дурандае»

дать нашему многомиллионному зрителю «развлечение, отдых и обеспечить подъем его культурного уровня», мы должны в плане наших ближайших постановок обеспечить постановки бодрых активизирующих нашего зрителя произведений.

Больше того, мы должны прямо сказать, что некоторый уклон к трагедийной трактовке тем у наших мастеров часто проистекает от их бессилия художественно отобразить в сюжете советского кинопроизведения все богатство оптимистических мотивов человечески-классового поведения. Отсюда у них проявляется акцент на ужасы, на мрачный фон и тон. Подлинные трагедии и драмы величайших мастеров никогда не снижались до стремления оглушить зрителя чувством страха, до стремления воздействовать только на это чувство. Они всегда апеллировали к самым разнообразным человеческим эмоциям и не стеснялись пронизывать ту или иную трагическую ситуацию вспышками юмора, огнем красочных метафор.

Вот почему в принципе не отвергая и трагедийного жанра, мы в то же время должны предостеречь мастеров от этой тропинки бедствий, раньше всего для них, как для подлинных художников.

Из сказанного вытекает, что наиболее желательным для постановки в 1934 году жанром должен быть: драматический, комический, феерический и биографический.

Для большей ясности вопроса о жанрах необходимо остановиться на вопросе о пределе допустимого для советской комедии и советской феерии. Опыт постановок 1933 года убеждает нас в необходимости на этот счет самого откровенного, самого недвусмысленного высказывания, ибо в отношении именно этих жанров среди кинокадров до сих пор гуляет кем-то пущенная теория «предела». Правда, сторонники наряжают ее в пышное одеяние нарочитой многозначительности; наиболее откровенные сторонники ограничения предела комического в трактовке наших тем доказывают, будто нельзя говорить о значимых явлениях социалистического строительства языком комического или сатирического жанра. Он-де «снижает» уровень явлений социалистической действительности. А того эти пуритане не понимают, что нет ни одной темы, о которой языком искусства, независимо от его жанра, нельзя было бы говорить, ибо подлинное искусство всегда служит целям утверждения всего положительного, как равно и целям низвержения всего отрицательного. Недаром в сатирах Щедрина, Крылова и Гейне всегда налицо утверждающее начало положительного, как равно и бичевание отрицательных явлений. Тем более подлинным советским художникам, кинохудожникам в том числе, нет нужды устанавливать ограничительный «предел» для творчества при постановке фильм комического жанра. В этом плане наш художник поистине свободен и ничем не ограничен в выборке и трактовке материала. Он, однако, должен при этом иметь в виду, что как бы ни был ограничен плацдарм действия его сюжета, как бы ни был

локален выбор темы комического произведения, обязательным для этой, выражаясь языком искусствоведов, «малой формы» является наличие в ней сюжета определенной идейной направленности, без чего вещь — не вещь, а произведение — не произведение искусства.

Приблизительно то же самое надо сказать и по отношению к новому жанру, который мы сейчас стараемся ввести в наш план — это о феерической фильме, трактующей материал научной фантастики. Здесь также опасна всякая теория ограничения предела допустимого. Здесь все допустимо, лишь бы оно было проникнуто определенными передовыми идеями, лишь бы киноискусство давало их интерпретацию в формах и на уровне подлинного искусства.

Могут поставить вопрос о пределе допустимого в области феерии с точки зрения соответствия ему нашего понимания социалистического реализма. Могут сказать — помилуйте, вы пропагандируете жанр утопии, в то время когда сами стоите на почве социалистического реализма. Могут сказать — будучи марксистами, вы сами ведь отвергаете романтизм как враждебную идеологию.

На это надлежит ответить, что мы меньше всего в жанре феерии видим романтизм. Для нас феерия вовсе не утопия. Мы берем ее основной материал — фантастику — из мира реальных явлений. Мы черпаем ее из работ наших научных лабораторий и учебных. Там обилие огромной важности проблем и идей, которые, с точки зрения науки, не получили еще апробацию обоснованных научных открытий. Находясь в процессе научных экспериментов, они имеют пока еще вид т е н д е н ц и й развития той или иной научной теории или доктрины. Ученый, изобретатель еще не станет о них публично говорить, ибо с точки зрения свойств его работы — это еще только научные провидения—только полуфабрикат. Другое дело — художник. Для него мир еще незаконченных научных экспериментов—Клондайк творческих идей и сюжетных завязок. О них-то мы и собираемся в фильмах нового феерического жанра говорить. Форма утопии для наших феерий неприемлема. Утопия как форма творчества, свойственна буржуазным деятелям искусства. Им она нужна как некая возможность ухода от мерзостей капитализма в мир нереального, в мир надуманной и часто абсолютно ничем не обоснованной фантастики. У нас же, в советской стране, при абсолютной свободе интеллектуального труда, очищенного от схоластики атеистических и идеалистических систем, при огромном развитии, при колоссальной популярности среди самых широчайших масс научной деятельности, даже с утилитарной точки зрения нет никаких оснований искать для образного и перспективного мышления художника абстракцию утопий. Стоит только нашему мастеру окунуться в научную деятельность наших крупнейших ученых и в работу их лабораторий, как он найдет там обильный материал для разработки величайших проблем, которые на сегодня еще экспериментально не оправданы, но тенденции развития которых уже ясны. Образно-художественное выражение этих тенденций и должно составлять содержание нашей советской феерии.

Режиссер Мизякин П. Л. Родился в 1893 г. Работает как художник-график с 1910 г. В мультипликации стал работать с 1927 г. в Госвоенкино по картине «Учись стрелять на-ять». После этого был сорежиссером по картине «Пулемет Максима», работал в качестве режиссера по фильме «Пятидетка», «Диалектика природы» и «Меняю фамилию» — звуковая, цветная мультипликация

Наконец, имеется еще один вид жанра, который нам надлежит внедрять в производство,—это жанр х у д о ж е с т в е н н о й биографии, соответствующий жанру «романа-биографии» в литературе и весьма близкий к новому литературному жанру «истории фабрик и заводов».

Предпринимавшиеся до сих пор нами попытки овладеть в кино этим жанром кончились неудачей. К числу этих неудачных по-

Режиссер Птушко А. Л., режиссер-художник. Родился в 1900 году. Работать в кино начал в 1927 году. До 1933 г. поставил по своим сценариям следующие короткометражные объемно-мультипликационные фильмы: «Что делать», «Кино—в деревню», «Книгу в массы», «Искры науки», «Случай на стадионе», «Крепи оборону», «Шифрованный документ», «Сто приключений», «Властелин быта» (звуковая).

В настоящее время работает над звуковой фильмой-феерией: «Приключение Гулливера» — полнометражная комбинированная мультфильма. Фильма должна быть закончена летом 1934 г.

лыток надо отнести сценарные разработки тт. Соболева и Подгорного, книги т. Бадаева «Большевики в Государственной думе», первые два варианта сценарий «Юность Максима» тт. Козинцева и Л. Трауберга и некоторые другие.

А между тем этот новый жанр стучится во все наши двери и уже представлен в наших сценарных работах такими значимыми темами, закрепленными к тому же четко сформулированными заявками, как «Гааза» и «Сын страны» («Жизнь и гибель т. Баранова»). Если к этому добавить прокладывателя путей для этого жанра в кино упомянутый сценарий «Юность Максима» Козинцева и Л. Трауберга, которые, кстати говоря, закончили уже сценарий на эту тему, то станет ясным, что в данном случае мы имеем не простое совпадение тем, а определенную линию тематического развития, утверждающую в кино новый жанр, — художественной биографии.

Трудности этого жанра огромны. Они раньше всего лежат в плане разработки сюжета и его фабульных линий. Они кроются

в обзорном характере материала, глыбы которого громоздятся одна на другую, подминая под себя намеченный сюжет. Да и наша кинокритика не приспособлена к правильному восприятию и реагированию на этот жанр. Предъявляемые к нему у нас требования — самые разнообразные и не всегда обоснованные. Например, к сценарию по книге т. Бадаева критики требовали, чтобы все события большевистской деятельности в Государственной думе вошли в него и не желали считаться с тем, что этого материала хватило бы на добрый десяток лент. Примерно того же уровня были и некоторые высказывания по сценарию «Юность Максима», когда авторов упрекали за то, что они не ввели в сценарий событий русско-японской войны, хотя его действие начиналось с лет реакции, т. е. конца 1908 и начала 1909 годов.

Утверждение жанра художественной биографии требует от нас огромных усилий, а главное — дачи произведения, в котором он мастерски будет отображен. Бороться за этот жанр так же трудно и почетно, как и за всякий иной, поистине новаторский жанр.

Мыслимы ли прямые задания на сценарий фильмы? Вот вопрос ответ на который еще не дала себе часть наших творческих кадров.

Находятся среди них люди, которые повторяют «азы» господ из капиталистического искусства о полной «независимости» мастера от окружающей среды. Нет нужды пространно доказывать всю лживость этого утверждения, ибо искусство, как и все иные виды идеологических надстроек, тем и ценно, что оно всегда отображало и отображает те цели, за которые боролся создавший его класс. Говорить о «независимости» поэзии Фета и Бальмонта могут только жулики, которые привыкли заглушать стоны изнывающих в рабстве крестьян, кандальный звон ссылаемых на каторгу революционеров, практиковавшимся по всем градам и весям современной Фету и Бальмонту помещичье-капиталистической России мелодическим пустозвонством абстрактной поэтики. С идеологией такого склада людей мы расправились еще в октябре 1917 года. Но кое-где она жива у нас и по-сейчас. Кое-где еще и сейчас в наших

рядах находятся охвостья этой идеологии. Они-то, время от времени и поднимают свой жалкий писк насчет «чистого» искусства, насчет «независимости» творчества. Но писк их не имеет резонанса. Лишенные базы в нашей социалистической действительности, эти голоса беспочвенны и творчески бесплодны, как смоковницы, поэтому и борьба с ними не представляет в настоящее время особого труда.

Но есть и другие сторонники теории «независимости». Это деклассированные элементы, не желающие служить нашему господствующему классу — пролетариату. Поэтому мир их идей поднимает их не вперед, а тянет назад, влечет не к прогрессу человечества, а к болотным огням капитализма и докапиталистических формаций.

Но в условиях победы строительства социализма и борьбы за создание бесклассового общества, может ли советский художник оставаться в стороне от тех задач, котрые прямо, по-боевому ставит перед всей страной партия, как авангард рабочего класса?

Может ли художник формально, тем более фактически отказываться от получения таких прямых заданий на создание произведения, созвучного этим строительным задачам, помогающего их успешному завершению? Ответ на эти вопросы может быть один — не только может, но и должен. Ибо иначе он (художник) стоял бы в стороне от общей работы, не помогал бы ее успешному развитию.

В соответствии с этим наши директивные органы недавно встали на путь прямых заданий на сценарии и кинокартины ряду наших ведущих писателей, сценаристов и кинорежиссеров.

Надо всемерно развивать это полезное начинание, надо тщательно поднимать его, как новую форму творческой работы, на огромную принципиальную высоту. Надо создавать такое положение, чтобы наши мастера сами искали бы таких заданий, чтобы они видели в них свое кинематографическое «дело славы, доблести и чести», чтобы они находили в нем выход киноискусству на широкую дорогу конкретного участия в осуществлении второй пятилетки.

Партии и рабочему классу нет сейчас нужды обращаться к практике «социальных заказов» на произведения искусства, как к практике пройденного этапа, когда молодые писатели, художники, актеры и другие деятели искусства пролетариата, еще только начали нарождаться или качественно и количественно не выросли еще настолько, чтобы принимать и успешно осуществлять задания своего класса, а старые—стояли далеко от задач рабочего класса. Теперь мы имеем другое положение: день изо дня растут кадры молодых пролетарских и советских художников, к тому же и лучшая часть старых мастеров искусства пришла и стала искренне служить целям партии и пролетариата, делу строительства социализма. На этой базе партия и правительство еще год тому назад (23 апреля 1932 года) решили вотировать новым и старым мастерам искусства абсолютное доверие и через свои конкретные задания стали включать их в ряды активных строителей социализма.

В этих условиях практика «социального заказа» потеряла свой первоначальный смысл и превратилась в пресловутую лефовскую пустышку. Наше искусство уже созрело до прямых заданий на нужные стране произведения, практика огромного доверия мастерам и огромной их ответственности, вырастающей из сознания, что они не только стоят на советской платформе, но что они с рабочими и колхозниками вместе с техниками, инженерами и учеными делают одно общее советское дело.

Никогда еще так остро, как сейчас, не ощущалась в кино роль актера. Речь идет, раньше всего, конечно, о киноактере, как о мастере, который знает все основные свойства объектива и экрана, который проводит свою творческую работу исходя из специфики кинематографии. И надо прямо сказать, что в провале ряда советских фильм последнего периода, наряду с ошибочностью сюжетной трактовки, т. е. ошибочностью и вредностью заложенных в нее идей, киноактеру принадлежит здесь не последнее место. И наоборот, успех многих лучших наших фильм, например, «Одна» Козинцева и Трауберга, «Путевка в жизнь» Экка, «Златые горы» Юткевича, «Иван» Довженко, «Встречный» Эрмлера, по справедливости должен быть разделен между авторами (сценарист и режиссер) и ведущими актерами этих фильм: тт. Кузьмина, Соболевский, Пославский, Мустафа, Баталов, Гардин, Репин, Гурецкая, и т. д.

С другой стороны можно с определенной уверенностью сказать, — прояви актеры проваленных фильм большую чуткость,

Режиссер Штейгер Э. В. Родился в 1903 г. Окончил школу прикладного искусства в Мюнхене. Работал в Германии как художник по плакатам и гравюрам по дереву для книг и журналов. В мультипликации стал работать с 1926 года по рекламной фильме в кинофирме КООП (Мюнхен), работал там до 1930 г. В СССР приехал в 1931 году и начал работать в Межрабпомфильме над экспериментом в области синхронной мультипликации с натурной съемкой. В 1931 г. им сделаны: звуковая беспредметная мультипликация «Марш Красной армии» и «Интернационал», кроме того работал по картине «Автодор» (мультипликационная короткометражка) и по звуковой мультипликации «Блек Энд Уайт» с реж. Вано (1932 г.). В 1933 г. сделал звуковую мультипликацию «Гибель богов» по совместному сценарию Штейгер, Бергенгрин и Склют

большую ответственность к работе, мы бы не имели таких поразительных по своей ошибочности провалов, как постановка картины «Жить», «Просперити», «Слава мира», «Моя родина», «Граница», «Горизонт» и т. д.

Современное положение вопроса об актерах в кинематографии заключается не только в том, что наличных киноактеров у нас часто не берут на крупные роли, а театральных набирают наспех, при чем набирают по своеобразному признаку внешней схожести. Тут надо прямо сказать, что большинство наших киноактеров технически малограмотны, нередко малокультурны.

Призыв в кино театральных актеров был бы правилен, если бы они набирались как естественное пополнение, или театральные актерские силы шли бы по призванию, в настоящих же условиях этот набор превратился в панацею актерских бед и зол в кинематографии. Такая гипертрофия отзывается легкостью, ибо театральные актеры, занимающие в настоящее время в кино, особенно в звуковом, господствующее положение, вместо использования опыта киноактерского мастерства, приносят сюда специфику театральной игры и игнорируют особенности кинематографии, которые потом мстят картине уже с экрана. Они мстят ей такой условностью речи и диалога, такой условностью грима, которые закономерны на театральных подмостках, но явно незакономерны для экрана. Это последняя незакономерность растет из того, что театрализация мимики, речи и движений перед объективом, оперирующим всеми элементами света и теней, создают грубую утировку и ходульность образов.

А, между тем, мы имеем целую плеяду хороших актеров: Магарил, Цесарскую, Жизневу, Хохлову, Кравченко, Пославского, Костричкина, Соболевского, Тенина, Гардина, Жарова, Паночевного, Кмита и др., которые, при правильном использовании и работе с ними, могут составить украшение любой художественной фильмы.

Для правильного разрешения актерской проблемы необходимо поставить киноактера в иные творческие производственные условия, чем он находился до сих пор. Надо прямо и четко сказать, что актер является одним из основных исполнителей картины, что на игру актера нельзя смотреть как на мало значимый компонент в постановке кинопроизведения.

Нельзя терпеть положение, когда несерьезное отношение к проблеме актера, его игры в фильме, к выявлению его мастерства и таланта относятся легкомысленно, безответственно. Нельзя дальше терпеть положения, когда с актером начинают работать только вступая в съемочный период, только у объектива. Успех ленты в значительно большей степени будет обеспечен, если центр тяжести работы с актером будет перенесен именно на подготовительный период, т. е. задолго до того, когда актер приходит в павильон и становится перед объективом и микрофоном. В более плановой и углубленной работе с актером необходимо использовать все достижения наших передовых режиссеров и, в первую очередь, метод предварительных репетиций, уже давно пропагандируемый его энтузиастом Л. Кулешевым, весьма успешно использованный им в его последней постановке картины «Великий утешитель». Надо учесть, что за этот метод

стоят пока еще немногие, но уже лучшие кинорежиссеры. Так работают такие культурные мастера как Г. Козинцев и Л. Трауберг, так призывает нас работать лучший мастер советского кино С. Эйзенштейн, введший в практику даже своей научно-педагогической деятельности в ГИК'е так называемое «проигрывание» сценарного материала. Предварительная репетиция, как серьезная и углубленная работа с актерами в подготовительном периоде дает не только материально-технический эффект и лучше обеспечивает разрешение проблемы качества и сроков производства наших фильм, но она сильно помогает разрешению задач углубления сюжета наших фильм, сильно повышая удельный вес актера, предельно усиляя интерес к киноактерскому искусству со стороны талантливого молодняка, который проходит специальную подготовку и который может приходить к нам по призванию из театра.

Надо указать еще на одно чрезвычайно важное требование, которое мы будем предъявлять к подбору актерских исполнителей наших фильм. Оно сводится к тому, чтобы характеристика современного человека не монополизировала бы физическую красоту только за людьми с той стороны баррикады, за людьми чужого класса. Слов нет, капиталистическое прошлое наложило отпечаток грубости и дикости на многие миллионы людей. Нужда, голод, невежество, и различные формы гонений в виде тюрем, каторги, ссылки и физических расправ, которыми был устлан путь рабочих и крестьян в царской и капиталистической России, деформировал человека, лишив его здоровых и красивых физических черт. Но даже и тогда эта политика не могла полностью вытравить из людей нашего класса физическую красоту. И тогда среди миллионов всегда можно было найти большие тысячи здоровых и красивых людей. Только упрощенцы, только люди до сих пор еще находящиеся под гипнозом былого могущества русского капитализма, не находили красивого человека рабочего класса и трудящегося крестьянства. Поэтому в своих фильмах они всегда показывают их уродами, Степками-растрепками, Савоськами и Акульками.

С другой стороны 16 лет существования и победоносного развития советской власти, поднявшей из низин жизни огромные миллионы людей и приобщившей их к культуре, не могли пройти бесследно. Со-

Режиссер Ходатаев Н. П. Родился в 1892 г. Художник, работает режиссером-мультипликатором. Под его руководством поставлены мультипликационные фильмы: «Одна из многих», «Самоедский мальчик», «Новоселье Пушкина», «Автодоровец» и ряд других. В настоящее время работает над фильмой «Органчик».

ветская власть оздоровила работу и быт нашего рабочего и крестьянина, она обеспечила благоприятные условия для развития внутренних и внешних черт человека (через завод, через колхоз, через машину, через школу, через печать, через физкультуру, через наше массовое искусство и т. д.)..

Поэтому наглой клеветой является сейчас попытка характеризовать наших людей, особенно молодых людей нашего восходящего класса, чертами отталкивающей грубости и дикости и наделять привлекательностью только людей враждебного стана.

Наоборот, непрерывно повышающийся культурный уровень наших масс, рост их здоровых эстетических требований, властно требует от киномастеров показа красивого человека, красивого рабочего и работницы, красивого колхозника и колхозницы, как основного типического строителя социализма. Под этим углом и нужно организовывать подбор актерских исполнителей кинофильм и ставить в кино мастерство грима.

К. Юков

„конвейер смерти“

1

Сегодня советский кинематограф расплачивается за ошибки вчерашнего дня. За ошибки АРРК, за ошибки критики, за творческие ошибки своих мастеров, за ошибки некоторых своих руководителей.

Таков итог ряда постановок, начатых производством еще в 1931 году и поступивших в прокат лишь осенью 1933 года.

Это положение особенно ярко подчеркивает фильма Ивана Пырьева «Конвейер смерти».

Сценарий «Товар площадей» был написан еще в 1930 году. Это первый сценарий, по которому была дана режиссерская экспликация, были заранее разработаны эскизы декораций, костюмов, был ясен круг исполнителей основных ролей, и несмотря на все эти мероприятия фильма делалась долго, стоит дорого и далеко не отвечает тем требованиям, какие мы предъявляем к произведению искусства Советской страны, вступившей во вторую пятилетку.

В результате долгой и мучительной работы мы все же имеем фильму, о которой можно говорить как о произведении искусства.

Нужно признать заслугой режиссера и всей съемочной группы, что подробная режиссерская экспликация еще задолго до окончания фильмы раскрыла и для руководства и для советской общественности все творческие замыслы постановщика. Режиссер, имея свою экспликацию, смело выдвигал на обсуждение свои творческие наметки, прислушивался к критике, упорно и терпеливо перерабатывал сценарий несколько раз — не потеряв своих основных стилевых устремлений.

В результате длительной работы постановка фильмы явилась своеобразным преодолением препятствий и идейно творческого и организационного характера. Такой длительный срок работы характеризует не только слабость руководства, не сумевшего быстро и четко ориентировать режиссера, внести коррективы в его работу, но и слабость сценаристов, не сумевших глубоко и художественно полноценно разрешить стоявшие перед ними задачи.

Все это легло отпечатком множества противоречий на всей фильме в целом.

Тематически фильма распадается на ряд тем и подтем.

Основной темой авторы выдвинули — кризис капиталистического производства и подъем революционного движения в связи с углублением кризиса. Однако эта основная тема присутствует в фильме как фон, на котором разворачивается ряд других тем, часто заслоняющих собой уже отмеченную нами, как ведущую, первую тему. Так второй основной темой является разоблачение иллюзорности красоты и привлекательности буржуазной жизни. Наконец, если мы начнем дальше разбираться в тематическом наслоении, то увидим еще одну выпирающую из общего сплетения третью, основную тему — отношение коммуниста к войне в условиях капиталистического производства, его роль и обязательства перед беспартийной рабочей массой.

Мы не защищаем так называемое «однотемье». Однако множество тем лишь тогда может быть оправдано, когда оно в единстве стиля и глубине образов утверждает одну, основную идею, которой подчинены все темы. Цельность советского художественного произведения определяется выдержанностью стиля, конкретностью и жизненной правдивостью образов, взаимосвязью и развитием этих образов в едином художественном организме вещи.

Фильма «Конвейер смерти» такой цельностью не отличается. Она распадается на отдельные тематические элементы, противоречащие друг другу в плане художественной формы.

Какими образными средствами раскрывается в фильме кризис? Фильма пытается раскрывать две стороны кризиса. Первая сторона — безработица, несущая с собою голод, нищету и вымирание пролетариата. Вторая — перепроизводство товаров, их изобилие при отсутствии покупательной способности.

Если первая подтема — безработица, нищета и голод — конкретизируется и находит свое образное выражение в показе судьбы трех основных героинь фильмы, то вторая подтема — перепроизводство товаров — иллю-

стрируется единственным действенным эпизодом — бег безработных — и репликами: «купите... купите».

Если в трактовке первой подтемы основной упор взят на личность, на героя, на раскрытие его характера, то вторая подтема является плакатно-публицистическим выражением одной из сторон действительности, органически никак не связанной с основными героями.

Героиня — Луиза, — бегущая с безработными, механически введена в эпизод бега. В результате эпизод — бег безработных — явился иллюстративным, никак не законченным.

Резко распадаются два плана показа действительности. Общие процессы — парад фашистов, увольнение, биржа, бег безработных, и второй план — частная судьба героев, как бы механически вправленная в эту общую оболочку действительности.

Если личная судьба героя как-то детализируется, то остальная жизнь берется скопом, в хаосе событий и положений, вне детализации и характеристики отдельных сторон этих общих, больших процессов. В результате герои получаются изолированными от типичной обстановки, выпадают из этой обстановки.

Режиссер силится своих героев включить в общую среду. Но герой всегда в конфликте со средою, он из нее или выпадает совершенно или становится в схематичное положение детективных фильм с бесконечными драками и погонями.

Этот разрыв между героем и средою возводится иногда в гиперболу. Масса обобщается (вспомните все эпизоды на бирже!), тогда как герой индивидуализируется, замыкается в себя. Вспомните все эпизоды с Луизой. Особенно показательна с этой стороны речь Луизы на митинге. Но это характеризует не только разностильность вещи, ее отдельных частей. Отсюда идет и тематический разрыв отдельных частей фильмы. Так, если тема кризиса решается общим показом отдельных сторон действительности и поведением героев, поставленных в то или иное положение по отношению к этой действительности, то следующая тема — разоблачение иллюзорности красоты и привлекательности буржуазной жизни — решается только в плане личного отношения героя к этой действительности. Выразителем настроений, связанных с иллюзиями спокойной и красивой жизни, является Луиза. Она восторгается фашистским парадом только потому, что слышит красивую музыку, видит знамена, форму... Она мечтает о красивом подвенечном платье и тихой жизни. Разоблачение этих настроений является одной из сильных сторон фильмы. Однако утверждение и раскрытие этой темы идет главным образом по линии развития характера Луизы, характера, замкнутого в себе, ограниченного узким мирком и узкими стремлениями, оторванными от жизни.

Приход к революционным рабочим у Луизы случаен, построен на личной связи и личных отношениях с коммунистом Диком.

Попытка авторов раскрыть характер Луизы на ее отношении к вещи — красивому платью, игра с вещью — прием схематический, надуманный, неправдоподобный. Затянувшиеся эпизоды с платьем заставили актрису Войцик долго и скучно позировать. Эти моменты тормозят развитие действия, превращаются в бездейственное самопереживание героя.

Вещи суждено было сыграть функцию, противоположную замыслу автора. Вещь не мобилизует, а отвлекает внимание зрителя от игры актера, от тех переживаний, какие должен был герой донести до сознания зрителя.

В результате большая и актуальная тема иллюзорности красивой жизни сведена к узко личным мотивам. Тема, будучи поднята в первой части на большую эмоциональную высоту, к концу вещи раскрывается прямым, лобовым ударом (речь председателя стачечного комитета).

Получился стилевой разрыв. От эпизодов, рисующих жизнь широкими мазками, плакатно (парад фашистов, бег безработных), художник переходит к скрупулезно-мелочному вырисовыванию деталей, характера героя, его психологических переживаний и затем, как бы спохватившись, к концу вещи пытается показать революционную среду, ввести в эту среду своих героев, заставить их жить общественной жизнью и общественными интересами.

Нечеткость в разрешении творческих задач показательна не только для этих двух тематических линий (кризис и иллюзии), но и для третьей, не менее значительной темы — отношение коммуниста к работе в капиталистической промышленности, производящей орудия войны.

Авторы, в угоду драматическому конфликту, в какой должна была вступить Луиза по отношению к революционно настроенным рабочим, пожертвовали правдивым показом событий, правильным отношением коммуни-

«Конвейер смерти». Луиза—Ада Войцик. Режиссер Ив. Пырьев. Оператор М. Гиндин

ста к вопросам войны в условиях капиталистического общества.

Перед тем как Луиза должна была «предать» рабочих, изъявив согласие итти на работу в «Дека», коммунист Курт выступает с призывом бойкотировать производство «Дека». Этот же Курт клеймит позором «предательство» Луизы. Дик и Курт на этом митинге выступают единым фронтом против работы на фашистском заводе «Дека». Однако в беседе на мосту Курт неожиданно упрекает Дика в том, что он занял неверную линию по отношению к Луизе и по вопросу о работе на военном производстве. Правда, эта политическая нечеткость к концу фильмы выправляется. Коммунисты пошли на фашистский завод, мобилизовали вокруг себя рабочие массы, организовали стачку.

Решающий конфликт был основан на политически неверном, ложном отношении основных героев к процессам общественной жизни и социальной действительности. Если бы авторы имели целью показать ошибку коммуниста Дика и правильное поведение коммуниста Курта, тогда эта ошибка должна была бы встретить более пристальное к себе внимание художника. Эту ошибку тогда нужно было показать хотя бы в ряде проходных эпизодов, но с такой же силой, с какой показан перелом психологии у Луизы. Ибо для коммуниста совершить такую ошибку не менее значительно, чем для беспартийной Луизы не понять всей сущности революционной борьбы. Между тем и авторы сценария и режиссер не уделили нужного внимания ошибке Дика. Это произошло потому, что у авторов не было ясного понимания отношения коммунистов к военному производству. Линия поведения Дика была линией авторского отношения к событиям. И только впоследствии очень неубедительно, с большими натяжками эта линия исправляется.

Такая нечеткость в разрешении основной тематической линии характеризует и метод отношения художника к действительности и путь к ее воспроизведению.

Оказывается, не действительность в ее ведущих проявлениях является объектом для обобщений, а неожиданное положение, частный случай, пусть не типичный, но дающий интересную с точки зрения художника, коллизию, драматический конфликт. Не драматургия, не средства художественной выразительности подчинены художнику — человеку, обобщающему процессы действительности, а художник становится рабом частных проявлений действительности, поставленной в зависимость от отдельных драматургических положений и приемов.

Не драматургия мобилизуется на службу классу-победителю во имя объективного, правдивого выражения действительности, а действительность, очевидно, должна быть подчинена и укладываема в ветхие законы и каноны драматургии.

На частном случае ошибочной трактовки темы раскрывается принципиально неверное понимание всего творческого процесса, неправильное отношение к жизни, воспроизводимой в советском искусстве средствами суррогатного «искусства».

Отсюда вытекает и кажущийся на первый взгляд тематический разнобой. Три основных тематических линии проходят через всю фильму, и каждая из них становится ведущей в одной части фильмы и уступает свою ведущую роль в другой.

Так, в первых частях ведущей темой являются мелкобуржуазные иллюзии о красивой жизни. Кризис здесь присутствует лишь намеком (таинственная комната с резким постукиванием маятника часов). В последующих частях выступает как ведущая — тема кризиса капитализма, несущего с собой без-

работицу, обнищание и вымирание пролетариата. Здесь расшифровывается таинственная комната: это безработные отравились газом. В этих же частях ставится тема — отношение пролетариата к капиталистическому производству орудий войны. Однако как ведущая эта тема выступает и разрешается лишь в последних частях картины.

Таким образом, мы видим, что фильма тематически разбивается как бы на три равные части, из которых каждая имеет одну основную тему и темы второстепенные, которые в последующей части развиваются в ведущую.

Такая тематическая структура вещи целиком вытекает из того же нежелания художника смотреть на действительность как на объект воспроизведения ее в искусстве, из ложного понимания творческого процесса. Художник не обобщает сумму сложных явлений жизни со своим отношением к ней, а изобретает, выдумывает свою действительность, свою жизнь, отдельные, не типичные положения, организуя их затем в сумму таких положений, какие, по его мнению, и должны составить цельное художественное произведение.

В результате мы имеем не тематическое единство художественного произведения, а некую механически собранную сумму тем; не развитие характера и взаимосвязь образов, а чередование положений, долженствующих характеризовать отдельные образы и характеры; не стройно разворачивающееся действие, захватывающее внимание зрителя, волнующее его своим развитием, а ряд иногда оригинальных эпизодов, фрагментов, соединенных между собой больше признаками формальными, нежели идейно-смысловыми.

2

Драматургической основой, вокруг которой разворачивается все действие, является история трех девушек. Однако «биографический» принцип показа истории всех трех девушек до конца оказался не выдержанным. История с Элеонорой обрывается после ухода ее с князем Сумбатовым. Луиза явилась центральным персонажем всей вещи.

Каждый эпизод оказался замкнутым в собственной логике развития действия. Временная связь между эпизодами условна. Эпизоды связаны между собой не положением, в какое попадают герои, не развитием их характера, а лишь внешними признаками.

«Конвейер смерти». Смотрят на парад. Курт—акт. М. Балдуман, Дик—В. Шаховской

Таким связующим монтажным признаком в основном является музыка, звук.

Комната девушек, двор, комната с безработными, отравившимися газом, коридор, игра почтальона в коридоре, монтируются под звуки шарманки. Фабричный двор и сцена в кабинете Августа Крона монтируется под возгласы: «конверт», «пропустить». Драка на фабрике «Дека» в последней части фильмы идет под тревожные звонки и гудки. Музыка и звуки задуманы как эмоциональная окраска эпизода, как аккомпанемент к разворачивающемуся действию.

Отдельные персонажи имеют свой звуковой лейтмотив. Марш, под который проходят фашисты в первой части, в дальнейших эпизодах уже присутствует как напоминание о фашистах и неразрывно связан с образом Августа Крона.

Избитого почтальона полиция везет опять-таки под звуки этого марша. Через определенный музыкальный мотив раскрывается оборотная сторона торжественного парада фашистов. Под этот же марш проходит Август Крон в сопровождении военных представителей по заводу, производящему орудия войны.

Улица большого города экспонируется под мотив песенки «Линкс». Песенка «Линкс» увязывается затем с образом Элеоноры, ушедшей на улицу. Последний эпизод с Элеонорой протекает под звуки этой песенки, исполненной актером Астанговым.

Для нас важно установить не только принципы звукового оформления вещи, но выяснить, насколько эти принципы органически свойственны звуковому кино.

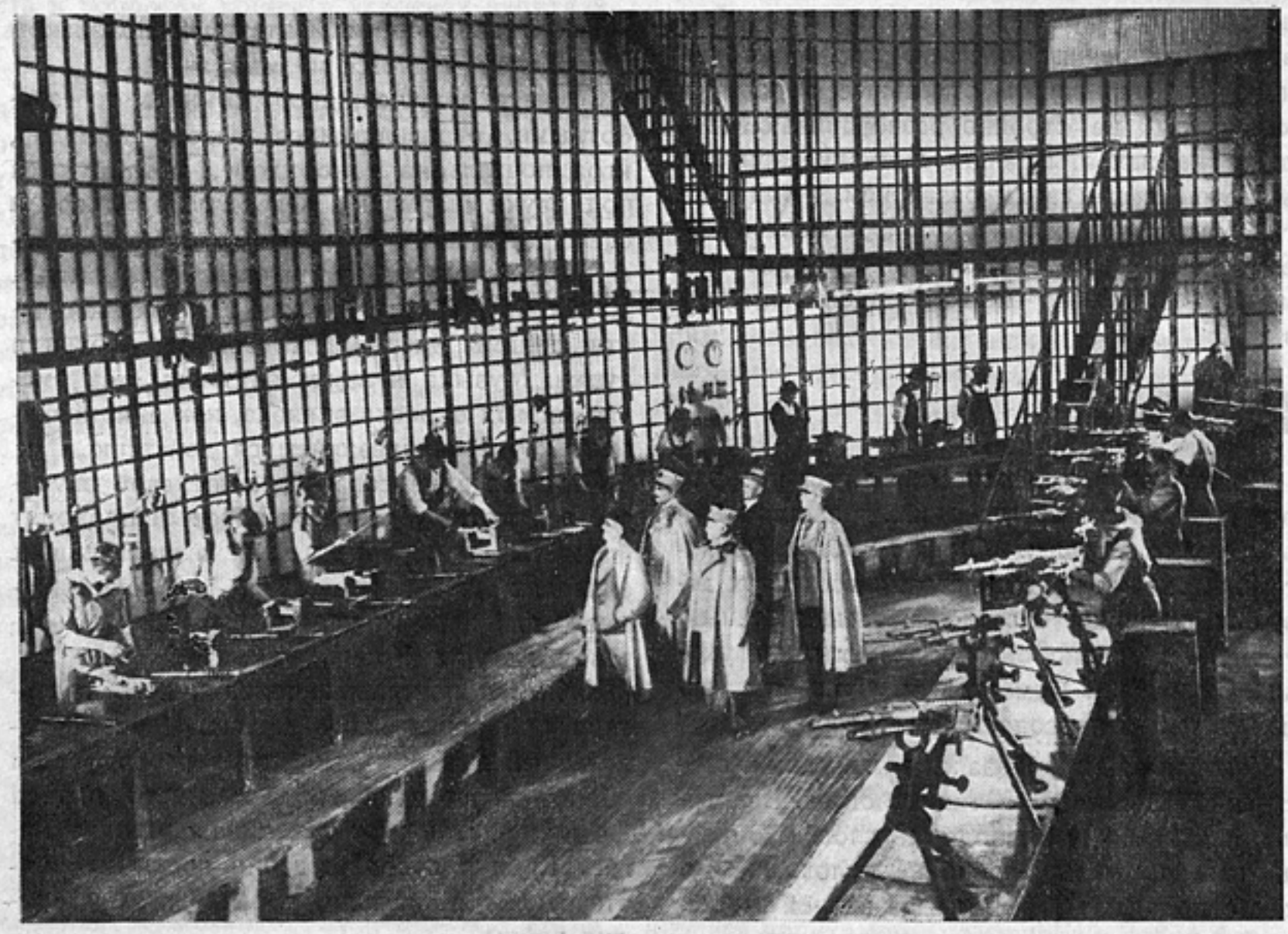
Уже неоднократно отмечалось, что кинематограф с приобретением звука отяжелел, теряет свою динамичность в развитии действия. На примерах художественной продукции последнего года мы видим, как целый ряд мастеров, будучи увлечен звуковыми возможностями кино, забывает о динамическом развитии действия. Согласовывая игру актера с музыкальной фразой, излишне затягивая отдельные эпизоды только потому, что не закончена песня или музыкальный мотив, режиссер кинематографа становится в зависимость от звука, затягивает действие, подчиняя его часто неорганизованной и еще не перестроившейся к требованиям кинематографа музыке. Этой детской болезни звукового кинематографа оказался подверженным в очень сильной степени и режиссер И. Пырьев.

Находясь в плену у композитора, режиссер искусственно затягивает и сцену пляски девушек во дворе, и пробег безработных по улице, долго и нудно дает вход Элеоноры ночью в квартиру и т. д.

Наряду с этими недостатками, привнесенными в кинематограф со звуком, в картине «Конвейер смерти» мы наблюдаем и другой существенный недостаток, идущий от традиций немого кинематографа.

Режиссер не учитывает звук как большую силу художественного воздействия, имеющуюся в его руках. Режиссер забывает, что сила всякого искусства в умении в одном жесте, в одном слове выразить всю глубину, размах и величину явления. Режиссер Пырьев, как и сценаристы, в трактовке образа часто забывает, что для выражения чувств, мыслей герой имеет голос, речь, язык. Режиссер, совместно со сценаристами, заставляет актера выражать в длинных мимических сценах какие-то загадочные переживания, прибегать к игре с вещами (отвлекая

Конвейерный цех пулеметного завода. «Конвейер смерти»



Князь Сумбатов — засл. арт. респ. Астангов, Элеонора—арт. Полонская В. «Конвейер смерти»

через вещь внимание зрителя от игры актера) вместо того, чтобы прибегнуть к самому экономному и самому действенному средству выражения — к слову. Вот эта традиция немого кинематографа сковала звукового режиссера Пырьева, заставила его затянуть эпизоды бездейственным и молчаливым позированием актеров, что при затяжке эпизодов, основанных на звуке, создает впечатление недоработанности вещи, недостаточной ее цельности и излишней затянутости.

Авторы фильмы слишком недоверчиво отнеслись к зрителю. Зрителю не нужно все разжевывать. Зритель хочет быть активным. Он хочет многое понять и додумать сам. Режиссер Пырьев не учел этих законных стремлений зрителя. Пырьев не доверяет зрителю. И зритель смотрит на вещь, как на яркого, но слишком докучливого своей пунктуальной мелочностью, а иногда слишком сумбурного по своей разбросанности и невнятности речи собеседника.

В дальнейших своих работах эти недостатки режиссеру Пырьеву нужно учесть.

Фильма «Конвейер смерти», после ряда неудачных постановок, бесспорно является художественным достижением Московской фабрики Союзкино. Однако режиссер Пырьев показал лишь фрагменты искусства. Путь к полноценному советскому киноискусству лежит через раскрытие больших социальных характеров в типической обстановке, в типических положениях.

Путь к советскому зрителю лежит через разворот действия в напряженном, волнующем сюжете. Этого нехватает фильме «Конвейер смерти».

«Конвейер смерти» — одно из тех произведений, на котором жестоко сказались, а сегодня особенно ярко раскрылись, преодолеваемые ошибки советской кинематографии вчерашнего дня.

Е. Орликова

„Колиивщина"

Последняя работа режиссера Кавалеридзе «Колиивщина» рисует восстание селян-запорожцев правобережья Днепра в 1767—1768 годах. Впервые эта тема в искусстве разрешена политически верно, и в этом большая заслуга т. Кавалеридзе.

В самом деле. Буржуазные и мелкобуржуазные историки, начиная с Грушевского и Винниченко и кончая гетманом Скоропадским, стремились и до сего времени стремятся в своих классовых интересах извратить действительную правду о восстании крестьян-колиев. Национально-шовинистическая ограниченность не позволяет этим историкам увидеть действительные движущие силы этого восстания. Поэтому они неизбежно приходят к искаженным, лживым выводам о ведущей роли в этом восстании украинского кулака Железняка и украинского помещика Гонты.

Между тем исторически это не так. Кавалеридзе не только один из первых в киноискусстве, но один из первых в искусстве вообще вскрывает классовые корни колиевского движения, дает действительный и правдивый образ героя этого восстания, угнетенное крестьянство, в лице Семена Неживого. Попутно режиссер-художник вскрывает предательскую роль украинского кулачества и помещиков в образах Железняка и Гонты.

Положительное значение «Колиивщины» заключается еще и в том, что режиссер, трактуя освободительное движение крестьян на Украине XVIII века, разрешает эту проблему с точки зрения современности. К оценке исторических событий художник подошел с классовых позиций. Он разъясняет причины неудачи восстания, показывает, что крестьянское движение может быть успешно лишь в том случае, когда оно объединяется с рабочим, когда им руководит рабочий класс. Поэтому так убедителен и художественно оправдан финал фильмы. Подавление восстания и смерть его героя — Семена Неживого—сопровождаются музыкой, зовущей к дальнейшей борьбе, к новому подъему массовых восстаний.

Семен Неживой спешит в родное свое село, где умер его отец, ставший жертвой панско-помещичьей эксплоатации. Семья покойного не имеет даже досок на гроб. На коленях вымаливают старики у пана доски. В этом маленьком эпизоде уже раскрывается исключительная по своей жестокости картина феодальной эксплоатации украинского крестьянства.

Из мести за жестокость, проявленную к обездоленному, угнетенному крестьянству, Семен Неживой убивает панского заправилу и бежит из дому. Но и там, куда он бежит, не лучше. На винокуренном заводишке, где работает Семен, царит совершенно невиданная эксплоатация, кабак, пьянство и бесконечная скорбь.

Семен Неживой не одинок. У него есть друзья: молодой крестьянин Павел и еврей Мошко. После попытки пана использовать право первой ночи, отняв у Семена невесту, Семен бежит из села. Вокруг него группируются все обездоленные паном крестьяне. Ненависть к крепостничеству позволяет Неживому поднять восстание против панства. Богатый хуторянин Железняк и помещик Гонта в своих классовых интересах стремятся возглавить это восстание. Когда восставшие крестьяне начинают жечь имения всех без различия национальности панов, руководители восстания пытаются разжечь национальную рознь среди повстанцев, пытаются организовать еврейский погром, но эти попытки не имеют успеха. Тогда кулацкие «вожди» открыто изменяют восстанию и предают повстанцев вызванным для усмирения войскам.

Восставшее крепостное крестьянство, не имея союзника и руководителя — пролетариата, возглавляемое предателями Гонтой и Железняком, терпит неудачу. Герой этого восстания — Семен Неживой, замученный победившей реакцией, гибнет в борьбе за дело, которое восторжествовало лишь через 150 лет.

Мы относительно подробно остановились на анализе политической линии фильмы. Как же режиссер творчески разрешил поставленные в фильме проблемы?

Необходимо несколько остановиться на предшествующем постановке «Колиивщины» художественно-творческом пути режиссера Кавалеридзе. В прошлом автор «Колиивщины» — скульптор, находившийся под боль-

шим влиянием французского скульптора Аронсона, известного своими идеалистическими и формалистическими работами. Конечно, это идейно-творческое влияние не является ведущим в творчестве Кавалеридзе. Однако и в «Колиивщине», правда в значительно меньшей степени, чем в его прошлых работах, это влияние сказывается. Элементы эстетизма и в этой работе не совсем еще преодолены Кавалеридзе.

Кавалеридзе прочувствовал и художественно отобразил кусок исторической действительности. Но в этом отображении он еще не приблизился вплотную к стилю социалистического реализма. Возьмем хотя бы некоторую фрагментарность этого произведения. Отдельные сцены сделаны с большим вкусом (сцена в корчме, танец Павла и свадьба), однако эти сцены характеризуются некоторой неподвижностью и скульптурностью выражения. Если проанализировать, например, наиболее целыный и стройный образ фильмы — образ Семена Неживого, то и ему окажется свойственна та же скульптурная неподвижность. Сцены разговора Семена с паном, сцена его прихода в дом в момент смерти отца или сцена перед казнью со всей очевидностью подтверждают это положение. Образ Неживого построен художником средствами скульптуры и живописи — и меньше всего средствами кинематографа. Недостаток такой трактовки образа заключается именно в том, что режиссер не учел специфики создания образа в кино, которая характеризуется в первую очередь особой действенностью и динамичностью. В фильме Кавалеридзе Семен Неживой больше разговаривает, чем действует, и больше стоит, чем двигается. Это ослабляет драматическую напряженность в развитии линии этого персонажа.

Другие образы «Колиивщины» еще менее доработаны, а потому иногда оказываются сведенными к схеме. Например, совершенно никак не оправдан образ русского солдата Булатова и польского солдата Стася. Они использованы автором лишь как политически-агитационный мотив, но не подняты на высоту художественной правды. Схематичен и не оправдан весь эпизод с повстанцами различных национальностей.

К недостаткам «Колиивщины» необходимо отнести также некоторый налет натурализма. Сцены казни, сажание на кол, исполосанные тела повстанцев и ряд других излишне натуралистических кадров снижают художественную ценность произведения. Здесь режиссер не обнаружил чувства меры.

Режиссер Бахар И. В. (вверху). Родился в 1903 г., кинематографическое образование в основном получил в ГИКе, где учился на режиссерском факультете (1928—1933 гг.). В 1928 г. написал совместно с режиссером Ю. В. Таричем сценарий «До завтра». В 1931 г. написал сценарий «ДД-4», премированный на Всеукраинском конкурсе сценариев.

Внизу режиссер Молчанов П. С. Родился в 1902 г., работает в кинематографии с 1930 г. на фабрике «Белгоскино», работал ассистентом по трем картинам с режиссером Дзиганом.

В настоящее время режиссеры И. Бахар и П. Молчанов готовятся к совместной постановке детской приключенческой фильмы «Полесские Робинзоны» по сценарию белорусского писателя Я. Мавра.

Бек-Назаров, Амо Иванович. Заслуженный режиссер Армении. Родился в 1892 г. С 1914 года работал актером в кино в ателье «Биохром», «Ермольев», «Ханжонков». С 1919 по 1921 г. актером музыкальной драмы Моссовета. В 1921 г. принимал участие в организации грузинского кинопроизводства и до 1926 г. был директором производства. В 1923 г. поставил первую свою картину «Отцеубийца». В 1924 г.—картину «Пропавшие сокровища», в 1925 г.—«Нателлу» и «Намус» (срок постановки «Намус» 2½ мес., в этот срок включается и монтаж). В 1926 г. организовал производство Арменкино и был директором и художественным руководителем по 1929 г. В том же году поставил фильму «Заре» (срок постановки 50 дней), «Шор и шоршоры» (срок постановки 11 дней с монтажем). В 1927 г.—«Хаз-Пуш» (срок постановки с монтажем 2½ мес.). В 1928 г.—«Дом на вулкане» (срок 2½ мес. с монтажем). В 1929 г. перешел на работу в Востоккино режиссером. Поставил—«Игденбу»», «Страну гольдов» и в Азеркино «Севиль». В 1930 г. в Арменкино — «Страна Наири» (срок постановки 2 мес.). В 1931—32 г. в Востоккино—«Человек с орденом». В 1934 г. будет заканчивать первую свою звуковую картину, по комедия Сундукьяна «Пепо».

Между тем для художника категория меры часто бывает решающей категорией.

Вместе с тем «Колиивщина» показывает огромный рост Кавалеридзе как крупного киномастера.

Мрачность красок, если и отяжеляет несколько картину для зрительного восприятия, то вместе с тем придает ей стройность и является выражением последовательной художественной трактовки идеи произведения — показать всю трудность и обреченность крестьянских восстаний XVIII века. Фильма пытается раскрыть процесс медленной переделки сознания крепостного крестьянина, процесс осознания им необходимости восстания как единственного выхода из-под панского гнета.

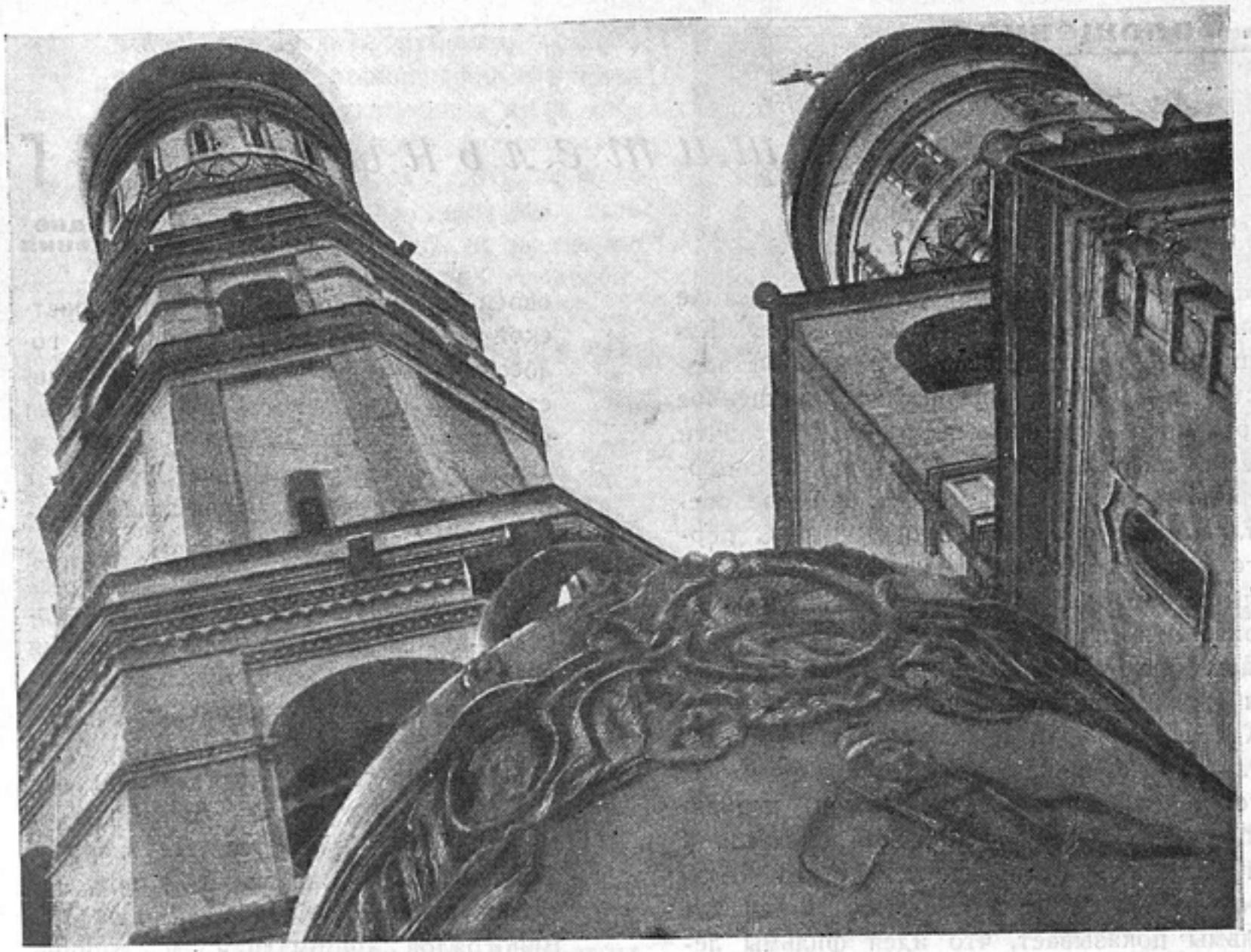
Режиссер концентрирует внимание зрителя не на показе биографии героев, а пытается вскрыть взаимоотношения между отдельными классовыми группировками, пытается наиболее ясно обрисовать расстановку классовых сил в происходящих событиях. Такая трактовка, правильно ориентируя зрителя в событиях, в то же время снижает законченность и глубину отдельных типических характеристик персонажей фильмы.

Музыка использована режиссером правильно. Она помогает выражению идеи картины. Очень хороша музыка в корчме, где танцует батрак Павел, на свадьбе и в самом конце картины, где смерть Семена Неживого — вождя крепостных крестьян — дана на нарастании бодрых звуков, символизирующих наступление новых победных боев с угнетателями и эксплоататорами.

«Колиивщина» для советской кинематографии — явление бесспорно положительное. Для режиссера Кавалеридзе эта фильма знаменует перелом в его кинематографическом творчестве. Она показывает, что этот талантливый мастер может создать политически целеустремленное и идейно насыщенное художественное произведение. Мы подчеркиваем эти качества новой работы Кавалеридзе потому, что в практике украинской кинематографии известны факты, когда буржуазно-националистические элементы не раз пытались на исторической тематике протащить свою контрреволюционную национал-шовинистическую контрабанду («Тарас Трясило» и др.), не раз пытались показать «старую Украину» как угнетенную б е з б у р ж у а з н у ю нацию, которая боролась лишь за свое национальное освобождение. Заслуга Кавалеридзе именно в том, что в «Колиивщине» он правильно показал диференциацию классовых сил, развенчал романтику таких «героев», как Гонта и Железняк, показал, что:

> «Крестьянские восстания могут быть успешны лишь тогда, когда они объединяются с рабочим восстанием и когда рабочие руководят крестьянским восстанием» (Сталин).

Можно пожелать, чтобы Кавалеридзе, учтя опыт всей своей работы в кино, на основе успехов «Колиивщины» перешел на тематику современности, тематику, отражающую проблемы, поставленные перед творческими работниками второй пятилеткой.



Французский министр авиации Пьер Кот в Кремле. Кадры из Союзкинохроники. Операторы Елиз. и Бор. Игнатович.

В. Волощенко

неутешительный ИТОГ

печатается в порядке обсуждения

«Великий утешитель» — несомненно самое цельное и значительное произведение Л. Кулешова. Все характерные элементы его творчества нашли здесь совершенно законченное выражение. Эта фильма обладает почти идеальным соотношением формы и содержания, чем и объясняется то большое впечатление, которое она производит. С первого до последнего кадра эта работа не только обнаруживает предельную профессиональную честность, но и взыскательность художника, тщательно чеканящего форму для выражения владеющей им идеи.

Какова же идея фильмы? На первый взгляд может показаться, что все помыслы авторов (сценариста и режиссера) направлены к раскрытию положения писателя в капиталистическом обществе. Может быть, таков и был замысел сценария. Но анализ фильмы показывает, что идея фильмы лежит гораздо глубже.

Однако рассмотрим все-таки вначале тему писателя.

Вопрос о свободе и независимости писателя несколько лет назад был вопросом, который глубоко волновал известную часть советских писателей. М. Шагинян писала тогда о необходимости «иллюзии свободы» для советского писателя: «близлежащая истина такова: допустим, что вне материальной обусловленности нет сознания, что творчество не может быть свободным. Но чтоб творчество могло осуществиться, материальная обусловленность не должна быть видима, она не должна висеть снаружи, а должна действовать изнутри. Иначе говоря: класс должен нести своего выразителя, бытие должно нести сознание, связь между бытием и сознанием должна быть дана, а не задана. Творчество осуществляется стихийно и бессознательно, поэтому оно должно иметь видимость свободы. Этой «иллюзии свободы» сейчас еще нет» (М. Шагинян, «Тревога»).

Вспомним, например В. Шкловского, о котором И. Виноградов совершенно справедливо пишет:

> «Все беллетристические книги Шкловского — это более или менее откровенная жалоба, что он стеснен в своей свободе, что он угнетен советской действительностью. «Говорю голосом, охрипшим от молчания и фельетонов» — начинает он книгу «Третья фабрика». Первая глава называется: «Я пишу о том, что бытие определяет сознание, а совесть остается неустроенной».

И еще:

> «Мне нужна свобода конструкторская, нужна свобода для выявления материала. Я не хочу только из камней делать венские стулья».

И дальше:

> «Я хочу свободы. Но если я ее получу, то пойду искать несвободы к женщине и к издателю. Но зазор в два шага, как боксеру для удара, иллюзия выбора нужна писателю» (И. Виноградов, «Формализм и творчество», «Год шестнадцатый», альманах второй).

С тех пор протекло много воды через турбины гидростанций первой пятилетки. Многое оказалось пересмотренным, преодоленным, забытым. Говоря о работе советского писателя, М. Шагинян заявляет:

> «Если иметь в виду независимость от политики партии, то это ерунда, работать вне проведения политики партии нельзя, невозможно. Вся наша работа должна быть проведением политики партии» («Как я работала над «Гидроцентралью», стр. 54).

Ленинское положение о том, что «литературное дело должно стать частью общепролетарского дела», стало понятным и стало служить руководством к действию для тех, кто раньше принимал его отвлеченно, но не мог воспринять органически.

Лицемерные заявления о свободе буржуазного писателя были разоблачены Лениным уже почти три десятка лет назад:

> «В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? От

вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?.. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» («Партийная организация и партийная литература»).

Стоит только перечитать эти строки и станет ясно, что вопрос о «свободе» буржуазного писателя совсем по-иному трактуется в фильме «Великий утешитель». Генри в фильме Кулешова сознательно приукрашивает, фальсифицирует действительность. Почему он это делает?

Фильма дает два ответа. Первый таков: он делает это для утешения несчастных людей, страдающих от ужасов жизни, он «великий утешитель». Второй ответ дается одновременно с первым: он делает это из трусости. Писатель сидит в тюрьме. Его могут лишить данных ему привилегий (мягкая постель, сигары, водка), его могут выпороть, если он будет строптив. И вот он так терроризован, что не смеет писать правды,

Первый ответ опровергается в самой же фильме. Писатель никого не утешает. Он только возбуждает несбыточные мечты, отчего еще горше становится действительность. Подлинная суть «утешительства» буржуазного писателя состоит в том, что он ловко примиряет с действительностью, а не в том, как это показано в фильме, что он обостряет конфликт с жизнью. Разоблачить «утешительство» буржуазного писателя — это значит показать, что поддавшийся обаянию его творчества погиб для протеста, для борьбы, для правдивого понимания жизни и своего места в ней. В фильме Дульси страдает от того, что жизнь не такова, какой она должна быть по книгам «великого утешителя». Выходит, что «утешитель» вселил ей лишь беспокойство, которого, например, не знает ее подруга, не читающая восхитительных романтических историй. К тому же и Дульси и Валентейн только из книг «утешителя» узнают, что в жизни есть что-то, кроме ужаса и отчаяния. Путаница в постановке вопроса станет еще более очевидной, если принять во внимание, что у Дульси нет выбора: жизнь ее так беспросветна и непереносима, что ей остается только мечтать. Отказ от мечты — гибель. Но и мечта, конечно, не спасает от гибели. Так что «утешитель» в конце концов не так

Сцена у сейфа. «Великий утешитель»

уже плох: он дает временное забвенье «горьких мук», а большее вообще невозможно...

Второй ответ. Писатель фальсифицирует действительность из трусости, это подлый шкурник. Такой ответ сводит вопрос о социальной сущности фальсификатора действительности к его личной трусости и подлости. Но, во-первых, это полное и плоское упрощительство, а, во-вторых, тут нет никакого драматического конфликта. Драма трусости? Драма могла бы получиться в таком, например, случае, если бы писатель был умен и смел, но принадлежал к общественно бессильной и пассивной классовой группировке.

Короче говоря, если писатель провозглашает: «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», то дело не объясняется личной трусостью писателя, а обстоит гораздо сложнее.

С какой стороны ни подойти к трактовке проблемы «свободы» писателя в буржуазном обществе, данной в фильме, ничего путного не получается. Впрочем, это было видно уже из самой фабулы фильмы. Вся соль вопроса о «свободе» буржуазного писателя заключается, как мы видели, в иллюзии свободы, в замаскированности несвободы. Авторы фильмы игнорировали это полностью. Они посадили писателя в тюрьму и стали что-то доказывать.

Но что?

Если бы тема писателя была действительно темой фильмы, то при той трактовке, которая этой теме дана, никакой цельности в картине бы не получилось. И если тем не

Вильям Портер (О'Генри) разносит лекарство заключенным—арт. Хохлов. «Великий утешитель»

менее фильма ощущается как цельное произведение, то ясно, что подлинная тема иная, что мы были отвлечены моментами, играющими роль лишь внешнего порядка.

Тема «Великого утешителя» — старая тема Л. Кулешова, та же, что и в фильме «По закону», та же, что и в «Журналистке». Его не интересует какой-нибудь конкретный, исторический быт. В «Великом утешителе» — такая же Америка, как Москва в «Журналистке», как Юкон в «По закону». Люди в фильме с полным успехом могли бы быть лишены своих американских имен, ибо ясно, что для автора это просто некие человеческие категории или некие точки приложения неведомых сил. Как в заправской экспрессионистской драме, перед нами в сущности действуют: Писатель, Женщина у прилавка, Инспектор, Начальник тюрьмы, Смеющаяся подруга женщины, Сыщик и т. д.

Действующие лица делятся на две группы: одни — это живые, чувствующие и потому страдающие (Дульси, Портер, Валентейн, негр, заключенный), другие — это безумные механические мучители (так же было в «Журналистке»: страдающая Хохлова и человек из Чугункомбината). Победа на стороне чугунных и механических людей. Мир в их руках. Несчастные души стенают, угнетенные мрачной и мертвой материей. Этот мир несвободы и отчаяния был в несколько смягченных тонах дан в «Журналистке» и в столь же беспредельно пессимистических, как в «Утешителе»,— в фильме «По закону». Люди в «Утешителе» действуют в состоянии экстатических мечтаний или экстатического отчаяния. Трагедия Дульси развивается на основе острого сексуального конфликта. Все в целом, как явление стиля, носит законченный характер мистического экспрессионизма.

Но, может быть, мрачность в картине объясняется тем, что показывается капиталистический строй и свойственные ему ужасы? Допустим на минуту. Но если это так, то, значит, человечество обречено лишь на гибель, лишь на отчаяние, ибо фильма не дает никакого проблеска иной социальной действительности. Нет протеста. Нет даже мечты о протесте. Откуда же быть социализму?

Как ни повернуть вопрос, реакционность и упадочность содержания фильмы обнаруживаются самым неопровержимым образом.

Размышляя о картине «Великий утешитель», как не вспомнить «проникновенных» слов одного из основателей формализма, в свое время обучавшего молодую советскую кинематографию «поэтике кино»:

> «Преувеличением было бы думать, что искусство так нужно для жизни — для того, по крайней мере, что обычно называется жизнью. О нужности его говорят, по наивности, школьные учителя и, по обязанности, государственные чиновники... Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью. Потому что жизнь беспечна, болтлива и легкомысленна, а смерть серьезна и умеет выбирать себе в друзья самых достойных.» (Б. Эйхенбаум. «Литература», стр. 265).

«Со смертью искусство связано гораздо более крепкими узами, чем с жизнью» — такова эзотерическая сущность формализма! (Разумеется, при таком взгляде на вещи — искусство выше жизни, что очевиднейшим образом и доказывается в «Великом утешителе» вопреки внешне развиваемой теме!)

«Великий утешитель» на сегодня — итоговая картина Л. Кулешова. Это высокая и талантливая режиссерская работа. Превосходна игра актеров — всех без исключения (по трудности ролей можно выделить Хохлову и Новосельцева). Высокое мастерство проявлено оператором и звукооператором. Но, увы! Форма неотделима от содержания, и перед нами одна из самых чуждых нашему зрителю картин, какие только были на советском экране.

А. Мацкин

о пользе утешительства

1

Все силы старого мира призвала буржуазия для того, чтобы сеять в умах мелких собственников (да и не только мелких собственников, но и отсталых пролетариев) иллюзии о грядущем процветании, о личном успехе, о естественном антагонизме личного и общественного. Воинствующие идеи зоологического индивидуализма проповедывали и художники буржуазии. Прекраснодушные либералы, они оказывались мерзавцами перед лицом фактов. Даже лучшие из них боялись опровергнуть сказку о гадком утенке, который становится лебедем.

Американская литература и кинематография реконструировали, казалось, вечную тему «гарун-аль-рашидства». Не великий некто отправляется в мир повседневностей, не принц становится нищим, а нищий становится принцем, и уличный фонарщик получает доступ к сейфам Национального банка.

Мир нуждается в сострадании, мечте, иллюзии, возвышающем обмане. Человечество давно бы вымерло, если бы не верило в свое будущее. Вера в будущее — вот единственный разумный повод к производительной деятельности. Профессиональные утешители всех времен и народов — от апостола Павла до столпов христианского социализма — баюкали человечество сладкой грезой об идеальном благе.

Великий лакировщик и гуманист Виктор Гюго, которого французские мелкие буржуа называют «социалистом сердца», писал в предисловии к «Эрнани»:

> «Изображая страдания и бедствия человечества, автор всегда старался прикрыть ужасную и возмутительную наготу покрывалом высокой и утешающей идеи. Он очистил искрой любви куртизанку Марион де Лорм, дал безобразному Трибулэ сердце отца и чудовищную Лукрецию Борджиа наделяет материнскими чувствами...».

Молодой Бернард Шоу, радикально настроенный фабианец и эстет, требуя экономических реформ, рисует перед аудиторией заманчивые перспективы загробного существования.

Мать Борджиа и отец Трибулэ, умилительные лубки о неземном процветании, бессильны воздействовать на сознание современного пролетария. Вот отчего рождается потребность в массовой, систематической организации утешительства.

Не далекое будущее, а завтрашний день. Не загробное существование, а яхта, чековая книжка и прогулка по Европе. Мы господа положения, от нас зависит наша судьба. Наемные рабы, жертвы капиталистической индустрии, у каждого из вас своя судьба. Вы можете возвыситься над массой!

Синклер рассказывает об одном американском мальчике, который возмущался тем, как богачи, разъезжая на своих машинах, шпарят, не считаясь ни с какими сигналами. Когда мальчику заметили, что в таких случаях необходимо составлять протокол, он ответил почти оскорбленный: «Ах, нет, я не собираюсь жаловаться. Когда я вырасту, я разбогатею и смогу делать то же самое!».

Америка изобрела гомеопатию и Америка предложила страждущему человечеству целительный бальзам — ложь — утешительницу в массовых стандартных объемах — в дешевых библиотеках, в иллюстрированных журналах, популярных обозрениях, многосерийных фильмах.

Как известно, гуманитарная и техническая интеллигенция в буржуазном обществе никогда не представляла социально однородной группы. Внутри интеллигенции были передовые элементы, впоследствии порвавшие с буржуазной идеологией, честно перешедшие на сторону пролетариата; были и колеблющиеся, межеумочные, социально аморфные группы; был, наконец, отряд крупнобуржуазной интеллигенции, связанной с верхушкой финансового капитала. И если первые в конце концов разобрались в тактике буржуазной пропаганды, если вторые предпочли «тьму низких истин» возвышающему обману, то третьи откровенно, устами своих теоретиков, заявили:

> «Вопрос об абсолютной или чистой правде такой же праздный, как старый знакомый вопрос, сколько анге-

Автошарж. Артист П. Галаджиев в роли банкира Адамса

лов могут танцовать на острие иглы. Мы должны выступить с нашей правдой» (Ф. Шенеман. «Искусство влияния на массы в САСШ»).

Буржуазные психологи обучают рядовых капиталистов методически научной обработке общественного сознания. Легенда об утешительстве — эта основа основ этического кодекса христианства — становится излюбленной версией буржуазных художников.

О'Генри принадлежит к той категории интеллигенции, которая, запутавшись в противоречиях капитализма, нашла выход в сентиментальном туманизме, в проповеди непротивленчества и мелкобуржуазной добропорядочности. Социальные функции художника он видел в том, чтобы описывать «то, что снится, и то, что сказал попугай».

Америка начала нашего века, писательская биография О'Генри, случай с Джимом Валентейном — все это представляло чрезвычайно увлекательный материал для того, чтобы поставить и разрешить вопрос об отношении художника к действительности (мелкобуржуазного художника и капиталистической действительности), вопрос о писателе — обличителе и утешителе — и еще о многих «проклятых вопросах» и «вечных проблемах» буржуазного мира.

2

Сценарий «Великого утешителя» писал А. Курс. В свое время А. Курс немало работал в кинематографии. Он писал статьи, сценарии, редактировал газету. Среди статей А. Курса наиболее ярко запомнилось его выступление по поводу Чаплина («Чарли — агитатор». Книга «Самое могущественное», издание Теакинопечати, 1927 г.). Это по существу единственная статья на русском языке, посвященная исследованию творчества Чаплина (сборник, вышедших в издательстве «Атеней», не в счет).

Сплошь оперирующая фрейдистской терминологией, опирающейся на психоаналитические теории, статья эта доказывает, что в чаплиновской фильме человеческая психика вознаграждает себя в вымыслах «за ущерб, претерпеваемый в реальной жизни».

А. Курс очень подробно объясняет свою мысль. Герой торжествующе проходит через все препятствия и конфликты. Все неудовлетворенные стремления к силе, к власти, к популярности, ко всему тому, в чем жизнь обычно отказывает маленькому человеку, находят воплощение в чаплиновской фильме, этой «общедоступной грезе наяву».

Вслед за Белла-Балашем исследователь ассоциирует образы кино со сказочными. В образах сказочных героев находят выход детские грезы. Они «замещают» затаенные намерения подавленного детского сознания. Но детскость — это и есть отличительная черта сознания угнетенных социально незрелых групп — рассуждает А. Курс; отсюда понятно, что

«сказочные вымыслы выполняют свою «утешительную» роль только для психики угнетенных. Господствующие классы не нуждаются в победоносных фантазиях, в то время как для угнетенных они оказываются действительными и сейчас... Вот где тщательно укрытая крепость психологии зрителя, которую революционная кинематография должна отбить у эксплоататорской».

Если перевести утверждения Курса с фрейдистского языка, то окажется, что по Курсу инстинкты приобретательства, власти, агрессии — неизменные, имманентные свойства человека. Американская кинематография помогает господствующему классу подавить эти инстинкты. Она находит для них выход в сказочном царстве кинематографических грез. Этот секрет нужно вырвать у эксплоататорской кинематографии и научиться им владеть.

А. Курс разоблачает утешительство Чаплина, приводящего маленького человека «в небесное царство иллюзий верхом на своей ребяческой палочке». Но это разоблачительство с весьма существенными оговорками. И оговорки и сомнения А. Курса рождает его теория «победоносной фантазии для угнетенных».

Вправе ли мы вполне отвергнуть утешительство как метод, ограниченный пределами искусства эксплоататорских классов? Не испытывает ли угнетенный пролетарий нужды в какой-то дозе утешительства? Не станет ли жизнь совсем несносной, когда исчезнет великая иллюзия, когда на экране покажут не «сон золотой», а жизнь такою, какая она есть на самом деле. Шесть лет назад А. Курсу еще самому было неясно, как ответить на этот вопрос.

Как же теперь относятся к идее утешительства сценарист А. Курс и режиссер, разоблачитель ханжества, буржуазного каннибализма и драконовых законов капиталистической цивилизации Л. Кулешов?

3

У О'Генри было отзывчивое сердце. Он любил свою дочь и служил в провинциальном банке. Когда в банке произошла растрата и О'Генри был невинно осужден, он не почувствовал себя отверженным сыном общества. В те дни его интересовала проблема судебной ошибки. Сознание писателя не возвысилось до того, чтобы понять ритуал судебного процесса и механику буржуазного судопроизводства. В этом О'Генри не испытывал никакой потребности. Он боялся обобщений, суммарности и силлогизмов. Писатель индивидуальной судьбы и личного конфликта, он был чистым копистом и эмпириком. Романтика его новелл очень земная и будто правдоподобная. Но в ней нет социальной конкретности. Метаморфоза с Джимом Валентейном могла произойти и в действительности. Тут нет никаких несбыточных грез. Окажись Валентейн принцем крови или наследником миллионного состояния, тюрьма перестала бы быть для него преградой. Все правдоподобно, но невероятно.

Арт. Роод в роли негра
Шарж П. Галаджиева

В этом правдоподобии, в этом кажущемся реализме его новелл и дает себя знать растленный дух мелкобуржуазного гуманизма, дух коррупции, продажности и беспринципности. Отсюда тема фильмы — чаплиниада в жизни и в искусстве, субъективная честность и объективное служение классово враждебному делу.

Надо согнать художника с жреческого пьедестала, надо показать, что он не герой, охотящийся «за фламандским розовотелым фламинго», а всего только растерявшийся мелкий буржуа, сжигающий рукописи по распоряжению тюремного надзирателя.

Разоблачить буржуазную романтику, под оболочкой внешнего мира раскрыть действующие в нем скрытые силы — таков идейный замысел «Великого утешителя», — замысел, осуществить который по силам только художнику-мыслителю, только художнику революционного класса. Прошлое мстит, и не так легко честному и искреннему мастеру, одолеваемому многими

предрассудками искусства гибнущих классов, уйти от этого искусства, от этого прошлого, сжечь мосты, взорвать все фетиши буржуазной эстетики.

Ложь лежала в основе буржуазного искусства; правда, объективное познание действительности, истинная сущность отношений и вещей — основа основ искусства социалистического.

Но как притти к этой правде? Отвергнуть ложь — этого еще мало. Где и в чем искать выхода взломщику Джимми Валентейну, мечтательной продавщице Дульси, первому, второму и третьему арестанту? Умирает Джим Валентейн, благороднейший мастер, талант, самородок. Гибнет Дульси, трогательная золушка из универмага. Пляска смерти, в которой все заранее осуждены на гибель и умирание. Или, быть может, выход в том, чтобы бить стекла в тюремной камере и стрелять в сыщика Бен Прайса?

Л. Кулешова часто упрекали в рационализме, сухости, в умственности, причем обычно ссылались на геометрию его кадров. И теперь уже раздаются голоса о схематичности и внеэмоциональности «Великого утешителя». Нет более незаслуженного упрека. К теме утешительства Кулешов подошел со всей страстностью художника. И хоть Кулешов никогда не был сопричастен к лику утешителей, в этой фильме он как бы осуждает и самого себя. Отсюда подчеркнутая жестокость, сгущенность красок, ощущение трагической развязки. Художник беспощаден к своим героям, он приводит их к гибели, он доказывает ее неизбежность.

> «Я схожу с ума от современной жизни, — писал Золя. — Я хочу изобразить сцены и типы XIX века. Любовь к грубым наслаждениям, заботы о деньгах и мелкие интересы наклеили на лицо наших современников развратную маску и воплотить эту физиономию своего века — такова должна быть задача художника».

— Да, — говорит Кулешов, — такова физиономия века в фильме «Великий утешитель». Но не это моя тема. Маска с «вульгарного денежного выскочки» давно уже сорвана.

Л. Кулешова в этой фильме влекут люди, ушибленные, потерявшие жизненный ритм, жертвы капиталистической действительности. Это те же «дефектные» герои Чаплина. Но если у Чаплина они впоследствии достигают триумфа, то у Кулешова герой приходит к закономерной гибели. Противоречия сложны, где-то зреют силы, которые изменят существующий порядок вещей, пока же выхода нет. Но нет и никаких иллюзий — «Вся Дания — тюрьма». Показать пути разрешения конфликта, заглянуть в будущее, разглядеть луч света в темном царстве — не это ли обязанность художника? Кулешов ограничил свою задачу разоблачительством. Положительная, активизирующая функция «Великого утешителя» крайне незначительна. Больше того — фильма воспринимается весьма двусторонне и двусмысленно.

4

В фильме Кулешова три героя и три сюжетные линии. Все остальное побочное и эпизодическое. О'Генри, Джим Валентейн и Дульси. Писатель, действительность (подлинная и воображаемая) и читательница. Сюжетное разграничение это весьма условно. В ряде эпизодов читательница становится действующим лицом, а герой читателем. Но структурный принцип сохраняется на протяжении всей фильмы. Действие развивается в трех планах — тюрьма, аптека и мансарда, фабульная нагрузка распределена почти равномерно. Но кто же определяет идейное содержание фильмы, кто является центральным ее героем? Писатель, читательница или действительность?

Ответ напрашивается как бы сам собой — писатель, его отношение к действительности, его робкий протест, его трусливый бунт, его отчаяние и смирение. Но с писателем конкурирует сама действительность. Двуликий Джим Валентейн, чахоточный взломщик, и розовощекий жених — не это ли тема фильмы? Тема подлинного и призрачного существования, тема бесконечного гнета и мучительной агонии отщепенца своего класса, люмпена, социально отторженного человека, у которого «никогда в жизни не было невесты, который никогда не видел звездного неба». Это ведь тема Олеши и многих других художников, мучимых уродствами и извращениями капиталистического общества.

И, наконец, Дульси. Почему бы не посчитать Дульси центральным героем фильмы? Разве О'Генри пишет не для нее? Разве она не представляет армию рабов, прикованных к прилавку и счетной ли-

Начальник тюрьмы—арт. Ковригин и Джим Валентейн—арт. Новосельцев. «Великий утешитель»

нейке, рабов с опустошенным сознанием? Дульси — это ведь и есть потребительница утешительства.

Джимми с интересом читает рассказы О'Генри, но он знает им цену. Он знает, что это вымысел, и читает «эти враки» только потому, что «так легче жить». Другое дело Дульси. Она верит безгранично в Джимми, похожего на студента-спортсмена, в благородного Бен-Прайса. Ее прогнали из универмага, ее преследует негодяй-сыщик, все ей нипочем. Вера в Джимми поддерживает ее существование. Это ее религия, ее божество. И как только она прозревает, наступает катастрофа, трагическая развязка. Дульси не может существовать в мире реальностей. Она сомнамбула, ушибленная сладкой грезой «великого утешителя».

«Нельзя писать чернилами, нельзя писать кровью своего сердца. Можно писать только кровью чужого сердца». Кровью сердца Дульси пишет О'Генри. Дульси — вот подлинная героиня фильмы.

В конце концов, может быть, нас занимает вопрос схоластический и несущественный? Все герои по-разному и каждый по-своему аргументируют тему утешительства. Однако попутно возникает другое недоумение. Как быть с Дульси? Сюжетная линия ее завершена. Она стреляет в Бен-Прайса. Но отношение к ней не определилось. Писатель осужден, действительность раскрыта в ее истинной сущности. А Дульси? Какую избрать в отношении ее этическую санкцию— осудить, сочувствовать, простить? Осудить Дульси — значит стать на сторону тюремщиков и скотины-сыщика. Простить — значит признать «победоносную фантазию для угнетенных».

Представим себе, что Дульси не читает новелл О'Генри, что она не мечтает о том, что «когда-нибудь придет другой, в глазах у него будет тайная печаль. Я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз. И когда он придет в этот дом, его сабля будет со звоном колотиться о его ботфорты». Представим, что Дульси недоступны грезы, что она не отравлена ядом утешительства. Разве станет она тогда стрелять в Бен-Прайса, разве станет она трагической героиней? «Великий утешитель» — фильма трагическая, и выстрел Дульси и есть ее трагическое «очищение». Обман действительно оказался возвышающим. Утешительство не только не пошло ей

Сцена убийства. Дульси—арт. Хохлова, Сыщик—арт. Файт. «Великий утешитель»

во вред. Оно сыграло свою положительную роль.

Мы ни в какой мере не хотим утверждать, что таков был замысел фильмы. Но объективный смысл ее в том, что за Дульси устанавливается право на утешительство.

Нищие духом клерки, лишенные грез, низводятся до состояния зоологического отупения. Освобожденные от иллюзий, они приземляются, лишаются всех человеческих свойств. Наступает дегенерация, вырождение. Так не лучше ли сладкий яд утешительства, чем низменная действительность?

Ответа на этот вопрос фильма не дает. Отсюда ее противоречивость и раздвоенность.

5

Роль Дульси играет А. Хохлова. Ее выдающееся исполнение как бы подчеркивает значительность образа Дульси в фильме. В нашей театральной печати за последнее время много писалось о том, что такие крупные актрисы, как Бабанова, Попова и другие, в продолжение 5—6 лет не получали в своих театрах ни одной новой роли. Лишенные возможности работать над новыми сценическими образами, эти актрисы крайне остро ощущали репертуарную обезличенность в наших театрах. С еще большим основанием можно говорить об ограниченных возможностях роста у наших киноактрис. В первую очередь это относится к Хохловой, которую мы не видели на экране уже много лет.

Возвращение Хохловой можно признать триумфальным. Еще в роли Эдит (фильма «По закону») Хохлова показала себя как первоклассный мастер. Ее игра всегда остро эмоциональна и в то же время проникнута пафосом какой-либо идеи. Если Эдит — это болезненная одержимость идеи закона, традиции, церемониала, то Дульси — законченный продукт капиталистического вырождения, маска, пугающая своей стандартностью и распространенностью. Дульси — это одновременно и безумие и пошлость. Она нисколько не похожа на драйзеровских героинь, милых американских девушек, любящих воскресные прогулки и полевые цветы. Она жестче, будничней и страшней.

Недавно в Камерном театре шла пьеса С. Тредуэлл «Машиналь». В каких-то своих сюжетных ситуациях «Машиналь» напоминает «Великого утешителя». Интерес пьесы Тредуэлл в том, что в ней показана трагедия типичной жительницы чикагских кварталов. Элен — героиня пьесы — безропотно следует своей участи. Ее пассивность отягощена сознанием своей безысходности. Но если А. Коонен смягчает драму Элен, придает ей личный характер, то Хохлова в роли Дульси (аналогия здесь вполне уместна) достигает трагедийных высот. Драма Элен разыгрывается на фоне города. Таиров это показал буквально. На сцене город дан как архитектурная абстракция, как условный фон театрального действия. Чикагская улица многоязычная, торопливая, празднично озабоченная. Кулешов отказался от поисков внешней выразительности. Он понял, что традиционный урбанистический Вавилон здесь не причем. В литературном варианте сценария была попытка ввести декоративные атрибуты города.

Сценарий начинался с описания города — танцующих огней, светящейся рекламы, башенных часов. Вторая часть снова показывала город: Дульси смотрит в окно. Карусель огненных реклам вертится за окном — кино «Грезы счастья». Сад «Волшебное царство», ресторан «Коктейль любви», чулки «волнующий изгиб». В фильме все это выброшено. Кулешов избежал урбанистического традиционализма. Драма Дульси стала от этого только значительней. Дульси живет в сказочном мире видений. Трость сыщика кажется ей шпагой каменного гостя. Она беседует с тенью соседки и с фаянсовым принцем.

Дарование А. Хохловой совмещает в себе гротескную злость и восторженную лиричность. Полузакрытые

глаза, экстатическое лицо, угловатые движения. Угловатость математически точная. Точность, возведенная в идеал.

Умная игра Хохловой сказывается в ее отношении к Дульси. Тонкая ироничность никогда не покидает Хохлову. В ней нет переизбытка пафоса, крикливости—всех свойств, которые обычно сопутствуют гротескной манере игры. Дульси — образ полемический, и его реальность, правдивость ни в какой степени не тревожит Хохлову. Она стремится создать карикатурное воплощение принцессы грез от прилавка. Она уродливая гримаса буржуазного утешительства. Вне этого утешительства она не существует.

6

Итак, за Дульси утверждается право на утешительство. Может ли теперь режиссер осудить писателя-утешителя? Драматическая логика здесь изменяет Кулешову. Он отлично понимает, что, оправдав Дульси, он должен оправдать и О'Генри. Или-или. Кулешов выбирает обходный путь. Он оправдывает Дульси и осуждает О'Генри.

В литературном варианте сценария трусость, заячья робость О'Генри мотивируются его привязанностью к семье, его любовью к дочери. Арестанты читают рассказы О'Генри. «Весело врет!» — говорит один арестант. «Он славный чудак, — говорит Джимми. — На деньги, которые он выколачивает писаниной, он посылает подарки дочке, и от нее скрывают, что ее отец в тюрьме».

В фильме поведение О'Генри социально детерминировано. О'Генри предатель не потому, что у него семья, дочь, что он боится тюремных репрессий. Он предатель в силу своей убежденности, в силу своего мировоззрения.

В литературном варианте О'Генри получает пакет. Редакция возвращает его рукопись. К рукописи приложено письмо:

> «К сожалению, — пишет редакция,— ваш рассказ не считаем подходящим для четырех миллионов наших читателей... Существуют только две темы, о которых можно говорить, дав свободу своему воображению. Вы можете говорить о ваших снах и вы можете передавать нам то, что сказал вам попугай».

Впоследствии в беседе с арестантами О'Генри шутя повторяет эту фразу.

У начальника тюрьмы. Арт. Ковригин и Хохлов. «Великий утешитель»

В фильме никакого пакета из редакции О'Генри не получает и фразу о снах и попугаях он произносит всерьез. Таким образом все режиссерские усилия направлены к тому, чтобы дискредитировать образ писателя, к тому, чтобы представить его чистокровным ренегатом, с мелкой душонкой и гнилой совестью.

Эта режиссерская трактовка и определяет характер игры актера Хохлова. Он чистоплюй, барин, брюзга. Писательство он понимает чисто профессионально, и никакие высокие цели — учительство, поиски истины, идейная борьба — не стоят перед ним. Он, Пьеро, забавный выдумщик, веселый шутник.

Смерть Джима Валентейна выводит его из состояния благодушия и оцепенения. В писателе пробуждается гражданин, но для чего? Для того, чтобы сказать несколько жалких слов и, рыдая в диафрагму, покаянно признать свою идейную дряблость и духовную немощь. Жестокий конец жестокой истории! Заключенные не верят живому утешителю. Слишком много в нем степенности и благородства. Он больше похож на пастора, чем на санитара тюремной аптеки.

От степенности Хохлов быстро переходит к истерической фразе. То он мятущийся протестант, то робкая овечка. Благородный узник в темнице. Оскар Уайльд в Реддингской тюрьме.

Двойственное состояние О'Генри, его объективный вред и субъективная честность, очевидно, побудили Хохлова создать образ, в котором и в подлости чувствовалось бы благородство.

«Утешитель» — автор прекрасной грезы— заслуживает сурового суда истории Но

Сыщик Бен-Прайс — арт. Файт. «Великий утешитель»

Дульси ходатайствует о помиловании. И поэтому будьте ко мне снисходительны, — говорит Хохлов — О'Генри.

7

Воображаемое и подлинное в фильме Кулешова занимает примерно равное место. Воображаемое — это и есть осуществленная греза «утешителя». Со взломщиком Джимми произошла метаморфоза. Баловень судьбы, он вытянул счастливый номер. Приплясывая и посвистывая, он вошел в новую жизнь. Джимми Валентейн исчез. Ральф Спенсер занял его место.

У Джимми был набор воровских инструментов. У Ральфа «невеста с ангельским личиком, в ореоле золотых волос», магазин элегантной обуви и уважаемый тесть—господин Адамс, директор банка.

Джимми решился. И вот ничтожный вор в стране процветания. Впереди мир неограниченных возможностей. Джимми оседлал судьбу.

Дульси читает историю падения и величия Джимми Валентейна и она говорит себе и своему фаянсовому рыцарю и тени своей подруги: мужайтесь! дерзайте!

Но жизнь зло посмеется над Джимми и Дульси. Им не уйти из плена капиталистической действительности. Метаморфоза «утешителя» не происходит.

Изображая Дульси и Генри, режиссер был одолеваем сомнениями. Это оказалось превыше его сил. Его тревожила судьба Дульси. Ему было неясно поведение О'Генри, но теперь нет места сомнениям. Перед нами патриотический лубок художника, представителя класса эксплоататоров. Все ясно. Лживая подделка, рассчитанная на массового потребителя. Провокационный прием христианина и буржуа, вербующего наемных рабов.

Л. Кулешов разоблачает пафос утешительства. Он превращает лубок О'Генри в произведение ироническое, издевательское.

Карикатурная веселость, неестественная оживленность, порхающие голубки — вестники счастья, фальшивый пафос воображаемой жизни Джимми Валентейна — вот оно лицемерие и ханжество мещански морализующего искусства. В этих эпизодах Л. Кулешов выступает как борец с напыщенным «фразистским» искусством, как разоблачитель внешней человечности и фактической приверженности к трезвому капитализму.

Но разоблачительство Кулешова действительно только в пределах жизни воображаемой. В жизни подлинной он борется с самим собой. Он не утверждает, он сомневается.

Маркс в 1873 году в письме о Шатобриане, реакционном романтике французской дворянской литературы, утешителе разоряющихся феодалов, писал:

> «Фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничание чувствами, пестрое хамелеонство, словесная живопись, театральность, напыщенность — одним словом лживая мешанина, какой никогда еще не бывало ни по форме, ни по содержанию».

Такова сущность реакционной романтики. Лишь только буржуа спускается с «небес своих сентенций и фраз в мир реальных отношений», как его великое благородство превращается в неприкрытую низость. Утешительство О'Генри и есть реакционная романтика в ее конкретно историческом проявлении в начале XX века.

Революционный художник не может принять пестрого хамелеонства и лживой мешанины реакционной романтики. Он обязан ее разоблачать, без всяких оговорок и сомнений. Право на романтику, право мечтать принадлежит только молодому и революционному классу — великому преобразователю общественных отношений.

«Великий утешитель» — произведение высокой кинематографической культуры, острой талантливости и значительных замыслов. Это бесспорно. Но также бесспорно и то, что Л. Кулешов и А. Курс не осудили О'Генри до конца, не свергли идола буржуазной романтики — лжи возвышающей, лжи-утешительницы.

Лев Кулешов

практика репетиционного метода[1]

Наше кинематографическое производство чрезвычайно дорого. Мы снимаем картины очень долго — от года до трех лет. Когда картина снимается 7—8 месяцев, то это считается хорошо. Совершенно естественно, что при таком методе работы наши фильмы чрезвычайно дорого стоят. Кроме того темы фильм очень часто делаются неактуальными, устаревшими, потому что темпы жизни быстрее темпов кинематографистов, большинство картин, снимающихся длинными сроками, не поспевает за жизнью, отстает от нее. Помимо того, что долгий срок постановки вообще чрезвычайно дорого стоит, картины начинают удорожаться и тем, что их приходится, как правило, переснимать, переделывать. Переделки и пересъемки — новая трата денег.

Вот поэтому съемочная группа по фильме «Великий утешитель» задалась целью наладить работу таким образом, чтобы действительно, на деле, на практике показать подлинный творческий режим экономии. Мы все чувствовали себя чрезвычайно мобилизованными, чрезвычайно подкованными для этой работы после исторического постановления ЦК партии от 23 апреля. Я считаю, что в той постановке, которую мы осуществили, это постановление играло решающую роль, потому что оно дало нам очень большое количество энергии, чтобы довести до конца то, что мы наметили осуществить.

Установки, данные январским пленумом ЦК партии — строжайший режим экономии и освоение нашего советского производства, — были положены нами в основу работы.

Мы начали думать, каким образом снять картину так, чтобы она была сделана быстро и дешево. Очень просто было объявить штурм, покричать, пошуметь и на «ура» снять картину в 2—3 месяца. Но совершенно естественно, что никакими штурмами не снимешь быстро хорошую картину, а если и снимешь, то для этого понадобится остановить на фабрике производство других картин.

Нужно было придумать способ, который дал бы возможность снимать скоро, дешево и получать высокое качество продукции. Нужно было в 2—3 месяца снять лучше, чем в 2—3 года.

В 1920—21 годах я преподавал в Государственной школе кинематографии; там создавался новый метод обучения советского киноактера, и совершенно естественно, что все мы хотели поскорее проверить свои опыты на экране.

Но это был 1921 год и пленки не было.

И вот от нужды, холода и голода мы нашли выход из положения и начали делать показательные киноспектакли без пленки. Мы брали кинематографический сценарий, приспособляли учебную сцену, разделяя ее на ряд участков занавесями, и на этой сцене, в соответствующей условной обстановке, в костюмах и гриме разыгрывали сценарий, причем разыгрывание происходило по правилам кинематографического монтажа: одно действие быстро сменялось другим.

И вот, вспомнив этот опыт, который родился на основе пленочного голода, мы решили применить его теперь на производстве совершенно по-новому для того, чтобы осуществить творческий режим экономии без потери качества.

Как мы репетировали вещь?

Мы сделали на фабрике, подобно бывшей сцене Государственной школы кинематографии, небольшую сцену, разделив ее двумя параллельными раздвигающимися занавесями, так что действие происходило и на переднем и на втором плане (на одном плане действие готовилось, на другом происходило). Таким образом мы обеспечили бесперебойную монтажную смену разыгрываемых кусков сценария.

После того как был готов сценарий, мы подобрали актеров и начали репетировать все, что делают живые люди в картине. Необходимо на это обратить

[1] Выправленная стенограмма доклада Л. Кулешова, прочитанного 23/X с. г. на звуковой фабрике Межрабпомфильм на объединенном заседании Президиума Областкома Рабис, Киносекции и Бюро ИТС кинопромышленности.

особое внимание, потому что предварительно репетировать можно любую картину, если репетировать актерскую игру. Очень многие возражают против предварительных репетиций, потому что считают, что предварительно репетировать можно только камерные картины, а картины большие, скажем, типа «Броненосец Потемкин» или «Дезертир», репетировать нельзя. Любопытно, что сам Эйзенштейн и Пудовкин, авторы тех картин, которые приводятся как пример невозможности применения репетиций, утверждают, что следующие свои картины они будут непременно делать с предварительными репетициями, несмотря на то что эти картины, по всей вероятности, будут такого же масштаба, как «Броненосец Потемкин» или «Дезертир». Нужно понять то, что предварительные репетиции показывают не будущую картину, а подготовку всей работы живого человека в будущей картине. Это главное, что нужно понять в репетиционном методе.

Скажем, у нас в первой сцене актер плачет, во втором монтажном куске идет поезд, в третьем — актеры дерутся, в четвертом — актер смеется. Заранее можно сказать, что в такой комбинации можно репетировать, что нельзя. Плач актера можно срепетировать, как идет поезд — нельзя (вместо репетиции можно выйти перед сценой и сказать, что в этом месте идет поезд). В следующем куске нашего примера актеры дерутся, драку можно срепетировать, точно так же легко срепетировать и четвертый кусок — смеющегося актера.

Теперь представим себе, что смеется актер на ступеньках паровоза, дерутся актеры на мостике, переброшенном через пропасть, а плачет актер на пне в лесу. Примеры эти важны для возражающих против репетиций и утверждающих, что натуры репетировать нельзя, что можно репетировать только комнатные сцены. Как же мы будем делать репетицию сцены с актером, который стоит, держась за перила паровозной будки?

Репетирование такой сцены не так уже сложно.

Столяр делает легкую переносную лесенку, обеспечивающую актеру те же движения ног, что и на настоящей паровозной лестнице, а поставленный рядом шест или ширма дадут нужную опору для руки актера.

Сцену драки на узком мосту над пропастью великолепно можно сделать на специальных переносных и составляющихся кубах или просто на паре канцелярских столов.

Перевернутая табуретка или просто деревянный чурбан великолепно изобразят пень в лесу, необходимый актеру и режиссеру для «сцены плача».

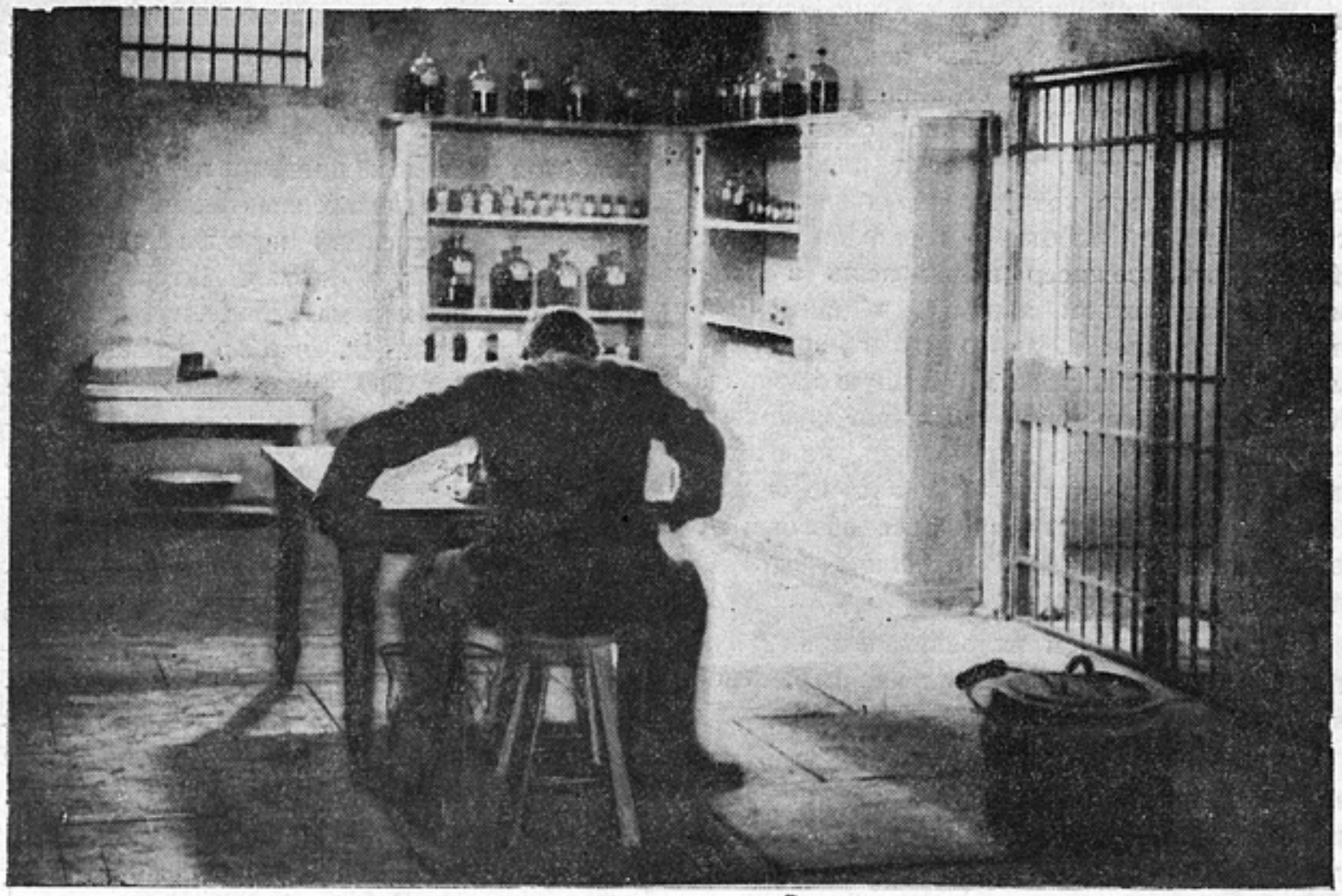
Но для того чтобы на съемке не пришлось заново приспособляться к реальной обстановке, необходимо заранее, перед репетицией, иметь точные планы декораций и натурных мест съемки. Без планов и макетов репетиционное построение нужных движений и мизансцен невозможно. Нечего говорить о репетициях сцен в комнатной, домашней обстановке — это чрезвычайно просто.

Совершенно очевидно, что для репетиций любых сцен всегда можно создать такую условную обстановку, которая очень точно совпадет с реальной обстановкой будущей съемки. Актеру легко будет пригнать свои срепетированные движения к настоящим, окружающим его предметам.

Каковы же преимущества репетиционного метода работы?

Преимущества репетиционного метода совершенно очевидны.

Во-первых, и это самое главное, кинематографические актеры до сих пор были вынуждены сниматься кусками и в разбивку, что лишало их возможности проработать образ достаточно тонко, правдиво и художественно осуществить его на экране. Трудность работы усугублялась еще и тем, что актеру приходилось работать среди яркого утомляющего света, среди шума, с многочасовым ожиданием своей очереди, что утомляло и не давало возможности нести художественную ответственность за актерскую работу. Репетиции дают актеру полную возможность проработать свой образ, понять его и повысить качество правдивого исполнения. То же самое и в отношении режиссера. Как бы режиссер ни предусматривал будущие сцены, как бы к ним ни готовился сам, он только в будущей реальной работе с актером, в общении с живыми людьми может создать подлинные волнующие образы. Такая работа по-настоящему и серьезно может происходить только на предварительных репетициях. Кроме того, репетируя будущую ленту, вы неминуемо организуете весь подсобный материал, реквизит, костюм и т. д.; все прорабатывается на репетициях, все заранее подготавливается. Мы знаем, что обычно, как бы мы ни старались подготовить съемку, все выписать для данной сцены, цеха не успевают подго-



Вильям Портер (арт. Хохлов) в тюрьме. «Великий утешитель»

товлять реквизит, костюмы и обстановку, а это создает неразбериху на съемке, путаницу, халтуру и, следовательно, понижение качества картины.

Существует мнение, что на предварительных репетициях нельзя ставить массовые сцены. Массовые сцены на репетициях можно делать. Дело в том, что массовки вообще предварительно репетируются и рассчитываются каждым режиссером больше, чем обыкновенные «интимные» сцены. Массовка обыкновенно состоит из двух элементов: первый — это массовка, где каждая работающая единица представляет собой графически-арифметическую величину, и второй — отдельные вкрапленные в массовку люди, которые представляют собой величину актерского порядка.

Большая масса движется на аппарат, выстрел — масса метнулась от аппарата, крик — масса повернулась от аппарата, и люди стали разбегаться в разные стороны. На этом примере вы имеете дело с каким-то количеством человеческих единиц, причем вам безразлично актерское качество каждой данной человеческой единицы, вы их переставляете, как шахматы на шахматной доске. В данной сцене актерская индивидуальность у каждого массовщика для вас не играет никакой роли. Второй элемент в массовке — актерский. Например, в «Дезертире» сцена борьбы за знамя — такая актерская сцена (у одного человека вырывают знамя, пятеро защищают).

Массовку, которую я называю арифметически-графической, можно рассчитывать заранее на бумаге, как шахматные перестановки, как парад, а все элементы индивидуальной актерской работы в массовке могут и должны быть поставлены на предварительной репетиции, потому что они делаются очень ограниченным количеством актерских единиц. Следовательно, и массовка допускает полностью метод предварительных репетиций.

Некоторые утверждают, что репетиционный метод правилен, но ни в коем случае нельзя делать показательного спектакля. Можно с уверенностью сказать, что только тогда актеры будут очень хорошо работать, только тогда будет режиссер правильно ощущать целиком вещь, когда он срепетирует не только отдельные сцены, но и монтаж их, когда он будет соединять в организованной монтажной форме, не похожей на картину, но дающей некоторое представле-

ние о будущей картине, срепетированную актерскую игру.

Актер, проиграв несколько показательных спектаклей (при самом ограниченном количестве зрителей), неизбежно сживается с образом, со всеми творчески-идеологическими заданиями, которые перед ним стоят, со смыслом той работы, которую он делает. Кроме того, режисер видит вещь в примерном монтажном порядке, в примерной последовательности, а это помогает продумать и проанализировать будущую картину. Когда вы показываете спектакль руководству и затем будете делать вещь, не отступая от плана и спектакля, у вас не может быть никаких привычных ранее разговоров о переделках, так как основное заранее показано и проработано.

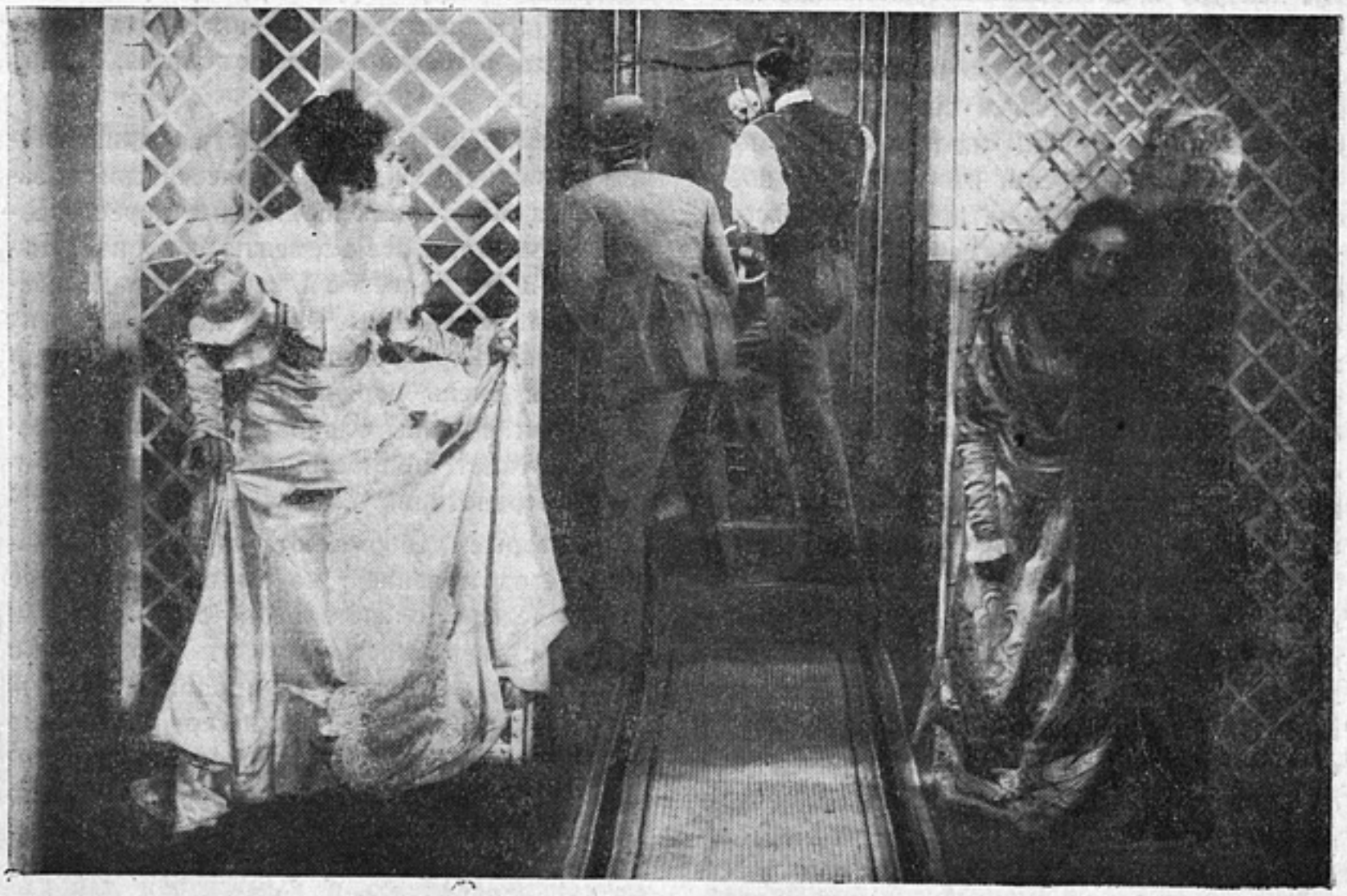
Если мы перейдем на репетиционный метод работы, то обычные для нас переделки картин почти прекратятся.

Мы все отлично знаем, что вопрос руководства нашей режиссерской работой со стороны фабричного руководства не разрешен до сих пор положительно. Можно честно сознаться, что почти никакого руководства мы до сих пор не имели, потому что руководить нами было невозможно. Контролю поддаются только заснятые куски, которые можно или подрезать или снять вновь. Руководство у нас всегда последующее, предварительного руководства мы почти не имели.

Работая методом предварительных репетиций и показательных спектаклей, мы даем возможность дирекции предварительно руководить нами. Интересно, что я за всю мою кинематографическую практику впервые видел, чтобы дирекция фабрики и зав. ХПО принимали активное участие в непосредственном руководстве постановкой. Это была настоящая творческая помощь, она мне по-хорошему, по-настоящему помогла сделать ленту.

Помимо решения вопроса творческого режима экономии, наша группа поставила перед собой задачу освоения нашего советского производства. Мы решили снять «Великий утешитель» — полнометражную художественную звуковую фильму — и по линии звука и по линии изображения целиком на советской негативной пленке (метод предварительных репетиций исключительно экономит пленку). Работа с советским негативом была чрезвычайно трудной, но вопрос о качестве советского негатива сейчас под-

Сцена у сейфа 1. «Великий утешитель»



Сцена у сейфа II. «Великий утешитель.

ниматься уже не должен. Давайте заявим прямо и честно — у советского негатива прекрасное качество, он ничуть не уступает качествам эмульсии заграничной пленки, правда, только типа «Специаль» и типа «Кино-хром». «Панкино» у нас еще не делают. Но целый ряд крупных технических недостатков советской пленки имеется. Каждая эмульсия, как правило, имеет свою характеристику, она требует разной фототехники, разного освещения. Картина «Великий утешитель» снята на девяти разных сортах эмульсии. Заслуга оператора Кузнецова в том, что он сумел снять так, что разные сорта эмульсии дали один общий тон фотографии. Но вина фабрик и снабжающих организаций в том, что мы не были обеспечены одним сортом пленки.

Второй недостаток — очень часто пленка бывает грязная, в «пиках», царапинах, пятнах, и многие куски приходится совершенно выбрасывать. Третий недостаток — в размере (в метраже). У нас большое количество брака, тысячи две метров пошло на фабричные просчеты метража. Мы рассчитываем синхронную сцену на 30 метров, берем коробку в 40 метров, снимаем — оказывается 28 метров. Приходится переснимать.

Вот, примерно, те основные технические недочеты, которые пленочные фабрики должны устранить.

Конечно, совершенно очевидны преимущества репетиционного метода в работе оператора. Оператор имеет полную возможность заранее рассчитать и прорепетировать свет, составить план работы, определить съемочные точки и характер оптики.

Теперь, когда уже первый этап репетиционной работы позади и результаты его мы видели на экране, для нашей группы стало ясно, что та кустарная система репетиционной сцены, на которой мы работали, уже устарела.

Необходимо на репетиционной сцене устанавливать вращающийся диск не только для того, чтобы быстрее сменять обстановку, как это делается в театре, а для того, чтобы сцену, которая разыгрывается на этом диске, можно было п о в о р а ч и в а т ь под любым углом.

Идет сцена, ее смотрят с фаса, во время разыгрывания этой сцены, не прерывая ее, поворачивают диск, и мы видим сцену сбоку или сзади. На обыкновенной сцене трудно ставить работу актера на движении (длинная панорама). Если поставить актера

на вращающийся диск и диск пустить в противоположную движению актера сторону, то мы можем прорепетировать панораму идущего человека, причем он будет стоять на месте, а вся его работа может быть построена так же, как будто мы ее снимаем с движущегося автомобиля или тележки.

Напоследок мне хотелось бы сделать одно пожелание: если возникнут споры о полезности и нужности репетиционного метода, нужно, чтобы товарищи, отрицая наш метод, немедленно предлагали бы свой метод, который бы гарантировал экономное и высокое по качеству выполнение двух основных задач, а именно: режим экономии и освоение советского производства.

Почему я так настаиваю?

Потому что, товарищи, давайте не закрывать глаза на действительность и давайте со всей ответственностью поймем один чрезвычайно простой и ясный факт, что снимать долго и дорого мы не только не имеем права, но нам никто этого и не позволит делать. Безумные затраты, которые мы делали в кинематографии, при сравнительно низких результатах, больше допущены быть не могут. Очень может быть, что будут предложены другие методы, гораздо более лучшие, чем тот, который мы применили в картине «Великий утешитель, — вот об этом давайте разговаривать.

Без конкретного предложения, без конкретного указания по проведению подлинного режима экономии в кинематографии мы работать больше не имеем права.

Вопрос. Сколько времени продолжался репетиционный период?

Ответ. Два месяца.

Вопрос. В порядке хозяйствования — куда он у вас был включен в смету; мне важно знать, насколько удешевляет съемку именно репетиционный период. В связи с этим: какая группа, сколько человек были заняты в этот период, все ли, которые участвуют в съемке? Еще: роль художника в репетиционном периоде?

Ответ. Репетировали мы два месяца, снимали два месяца. На всю картину израсходовано по 1 октября — 260 000 рублей, а лимит на такую постановку — 391 000 рублей. Репетиции стоили около 40 000 рублей, включая костюмы, реквизит и пр. на всю картину. Во время репетиций была сделана вся работа художника по эскизам и макетам.

Построение мизансцен для репетиций должно делаться по точным эскизам. Было и так, что на репетиции находились лучшие мизансцены и в соответствии с этим проделывались эскизы декораций. Вспомогательный состав группы во время репетиций был небольшим: директор, один помощник режиссера и в середине репетиций костюмер и реквизитор, второго помощника режиссера мы взяли на втором месяце съемочного периода.

Вопрос. Какова роль звуковика, осветителей, а также оператора в репетиционный период? Какова разница в репетиционном периоде немой и звуковой картины? В чем выражается сокращение издержек?

Ответ. В этой вещи работа звукооформителя проводилась в недостаточно организованной форме. Звукооформитель присутствовал на репетициях, он слушал, как люди разговаривают, мы с ним советовались, как быть в том или другом случае, репетировали речь, исправляли недостатки и т. д. В будущем, репетируя сцену, надо ее параллельно проверять по звуковой линии, работая с микрофоном.

По линии музыки мы делали предварительные эскизы, наметки на самой репетиции.

В «Великом утешителе» в рассказе О'Генри все движения актеров построены ритмически и гармонически с музыкой, все движения актеров записывались заранее нотами и потом по этим нотам делалась музыка.

Значение репетиций и для немой и для звуковой картины одинаково. Мы снимали в день до 60 немых кадров (в полторы смены), а звуковых — до 25—30.

Съемка после репетиционного периода чрезвычайно, как видите, облегчается.

Теперь по линии экономии: прежде всего, совершенно ясно, что если съемочный период длится только два месяца, то экономия должна быть большая. К сожалению, цифры я сейчас не могу дать, но думаю, что если в среднем мы хорошую картину снимаем за полмиллиона, то при репетиционном периоде мы можем иметь около 100 000 рублей экономии на каждой картине. Эта экономия достигается главным образом за счет правильного распределения времени.

Всего на производство этой картины пошло: 2 месяца репетиций, 2 месяца съемок и 1 месяц предварительной работы. Если бы я делал ее без предварительных репетиций, я монтировал бы ее месяца два, а так монтаж занял 16 дней. Но самая главная эко-

номия — это ускорение оборота средств на фабрике.

Работу осветителей нельзя отрывать от работы оператора—это одно целое. Благодаря тому что оператор всегда присутствовал на репетициях и осветители были подготовлены, перестановка света происходила с максимальной быстротой и никогда не было задержек на съемках из-за этого.

Вопрос. Разница творческого порядка между репетицией, спектаклем и работой на съемке чувствовалась вами или нет (в актерской работе, в мизансцене и т. д.)?

Ответ. Никакой разницы.

Вопрос. Ваш метод возможен при условиях постоянного кадра актеров или нет?

Ответ. Я вообще стою за работу с постоянными актерскими кадрами, но можно делать и не с постоянными. Некоторым кажется, что это стоит дороже, но если вам актер нужен на пять съемочных дней и вы платите ему по тысяче рублей, пять тысяч, то вы ему можете заплатить за три съемочных и два репетиционных дня тоже пять тысяч рублей. А практически еще окажется, что после трех дней репетиции вы все отснимаете в один день и сэкономите тысячу.

Вопрос. При вашем методе работы вы имеете возможность тщательно отобрать актера и проверить? Были ли у вас случаи в процессе работы замены актера?

Ответ. При съемке — нет. Во время репетиций — да. На репетиции специально и занимались тем, что подбирали, меняли и сценарий и актеров, исправляя сомнительное.

Вопрос. Актеры репетировали в гриме и костюмах?

Ответ. Сначала без костюмов и грима, потом в костюмах и гриме.

Вопрос. Обеспечивает ли репетиционный период уменьшение количества рублей и порчи пленки, а также уплотнение рабочего времени?

Ответ. Репетиционный период нам помог в этом отношении. Мы сначала делали фотографии, потом мы делали пробы пленки и в этом отношении у нас никаких недоразумений не было.

Связь с цехами у нас была плохая. Если бы цеха нас не задерживали, мы бы сделали картину в полтора месяца, а не в два. У нас было 11½ дней простоя, главным образом по вине цехов. Очень любопытно, что от нас, от группы, не было ни одной задержки на съемках. На репетициях мы рассуждали, спорили, выясняли все неясные места, на съемках же только работали, без всяких дискуссий. У нас не было случая, чтобы мы задержали съемку из-за того, что что-нибудь было в группе не сделано, не подготовлено. Бывали такие случаи только по вине подсобных цехов, которые нас задерживали. Если подсобные цеха будут чаще выходить на репетиции, будут смотреть показательные спектакли, они будут лучше работать.

Смерть Джимми Валентейна. «Великий утешитель»

Вопрос. Иногда режиссер ставит картину и находит, что среди кадров артистов кинематографии, пожалуй, есть способные, но все-таки на них он боится положиться и берет актеров из театра. Так было до проделанного вами опыта. Ваш опыт дает возможность мыслить о том, что мы избежим возможности брать из театра актеров, а будем во время репетиций готовить наших киноактеров так, как это нужно?

Ответ. Конечно, можно взять кинематографического актера, подобрав нужного для роли, проработать с ним, подучить его, сумеет он играть — останется и будет работать.

Этот метод не только дает возможность проверить и уточнить актерскую работу — этот метод дает возможность проверить и уточнить режиссерскую работу. Мы тратим сотни тысяч, чуть ли не до миллионов доходит, на совершенно непроверенных режиссеров, так лучше вместо миллиона истратить 40—50 тысяч на репетицию и выявить, можно ли этому человеку давать постановку или нет.

Это важно для оканчивающих ГИК.

Вопрос. Были у вас съемки на натуре?

Ответ. Да.

Вопрос. Репетировали вы их?

Ответ. Да, репетировали.

П. Петров-Бытов

мировоззрение талант искренность

Я твердо уяснил себе, что мировоззрение художника плюс талант определяют качество художественного произведения, его стиль, силу воздействия его на зрителя. На данной стадии моего мировоззрения мне хочется, именно хочется, делать картину в плане социалистического реализма.

Я твердо решил поговорить со зрителем, как говорят, по душам, полным голосом, не маскируя недостатков своего мировоззрения техническим внешне блестящим оформлением. Мне хочется говорить понятно, с большой теплой человеческой простотой и искренностью.

Тов. Шумяцкий в каждом своем выступлении говорит о своей большой тоске по хорошим советским картинам. Разделяя тоску т. Шумяцкого, мне хочется поговорить о моей большой тоске по искренности.

Я твердо убежден, что вопрос об искренности также является вопросом качества художественных произведений.

Художник, допускающий в своей работе неискренность, никогда не создаст полноценного художественного произведения.

Для настоящего большого художника необходимы две вещи, слитые воедино — мировоззрение и мироощущение, т. е. первое — знание материала с правильными классовыми политическими установками и второе — полноправное, глубокое, захватывающее самого художника чувствование того, о чем хочет (именно о чем хочет) говорить со зрителем художник.

Малейший разрыв между этими двумя сторонами, малейший холодок художника к своему материалу дает себя знать как фальшивая нота в музыке.

Путь к сердцу зрителя — нелегкий путь.

Одни знания, одна эрудиция не помогут найти этот путь. Необходимо, чтобы эти знания подогревались большим чувством — искренней деятельной любовью к идеям социалистического строительства и настоящей ненавистью к врагам его.

Находятся люди, проповедующие теорию: не плакать, не смеяться, а понимать. Это люди мертвого покоя. Но, к счастью, эта теория — только ржавый гвоздь, застрявший в живой голове. Вы не найдете ни одного человека, лишенного способности эмоционального восприятия действительности. Каждого человека волнуют те или другие идеи, явления, вещи.

Одного в первую очередь волнуют вопросы построения бесклассового общества; другой волнуется за судьбу своих эксплоататорских классовых интересов; его в первую очередь волнуют вопросы своего личного благополучия — честолюбие, карьера, богатство и т. п.

Возьмем художника, которого волнуют идеи честолюбия, славы, карьеры, — одним словом, личное благополучие вне зависимости от общего культурного и экономического благополучия страны, строящей социализм.

Может ли такой художник создать волнующие произведения о классе, завоевавшем шестую часть мира, о радости и горе борющегося пролетариата в странах капитала? Нет, не может такой художник волновать зрителя.

Кроме фальши и приспособленчества мы от такого художника ничего не получим, хотя, быть может, он и знает наизусть Маркса, Ленина, Сталина.

Но это знание — мертвое знание, основанное на холодной памяти, не согретое революционным чувством. К сожалению, бывает и наоборот. Художник искренно волнуется за судьбу пролетариата, как за свою собственную, но произведение его вызывает горькое недоумение. Объясняется это тем, что человек недостаточно хорошо овладел марксистско-ленинской теорией и по ошибке положил в основу своего произведения ложную, враждебную пролетариату идею.

Тов. Эрмлер, отчитываясь перед Ленаррком о своей поездке в Берлин, между прочим, рассказывает о том, как он плакал на просмотре явно буржуазной религиозной картины — так она его захватила.

Нелепо думать, что т. Эрмлера захватила идея произведения.

Его захватила громадная искренность, убе-

жденность художника в правоте того, о чем он говорил со зрителем.

В литературе мы также знаем немало буржуазных художественных произведений, которые поражают нас своей громадной силой искренности и нередко заставляют плакать и смеяться самых твердокаменных большевиков.

Нас призывают учиться у буржуазных классиков. Что у них мы должны взять помимо знания материала описываемых эпох?

Мне кажется, что у них надо взять также искренность чувствования в абстрактном виде и оживить ее конкретным советским содержанием, глубоким полнокровным чувствованием советской действительности с ее радостями и болезнями.

Надо научиться чувствовать советскую действительность — советскую общественную структуру, как свой собственный организм. Мы еще не научились радоваться в полный голос нашим достижениям, мы еще довольно тупо реагируем на недостатки и наши болезни. Отчуждая в свои произведения мысли и чувства, мы иногда обманываем зрителя, выдавая копейки за рубли!

Вместо большого полнокровного чувствования радостей и болезней общественной жизни даем трючки формального порядка. И при виде полнейшего равнодушия в зрительном зале нередко лицемерно вздыхаем: дескать, зритель не дорос до понимания наших «возвышенных» чувствований. Возмутительная клевета! Советского зрителя нельзя обмануть. Он поймет, кто и как с ним говорит. Свой или чужой. Не головой, так сердцем поймет — классовой интуицией.

Зачастую мы, художники, искренно преданные делу социализма, встречаем со стороны критики такой зубодробительный прием, после которого у некоторых художников может надолго пропасть охота говорить «полным голосом».

Дорогие товарищи критики! Мы вот хотим по-настоящему научиться радоваться достижениям Советской страны, хотим чутко реагировать на недостатки наши, но мы хотим, чтобы и вы по-настоящему, искренно научились радоваться достижениям советских художников, научились чутко реагировать на их болезни и не выбивать зубы, когда их можно легко вылечить.

Режиссер Галаджиев Н. С. Родился в 1900 г., учился в Вхутемасе. До 1920 г. работал как художник-график и театральный актер. В 1920 г. поступил в киномастерскую Л. Кулешова. Работал киноактером; в 1932 г. поставил в Востоккино фильму «Сапорская роза», затем там же поставил фильму «1 200 000».

В 1934 г. будет ставить в Востокфильме новую постановку, сценарий которой сейчас разрабатывается

Недостатки есть у каждого. Их легко найти, к этому нас приучили кошмарные условия капитализма. Сумейте же найти и здоровые зерна. Основа у нас здоровая, как и здорова наша страна.

Мы, художники, тоскуем по искренней, теплой, товарищеской критике, которая помогла бы нам скорее избавиться от «родимых пятен капитализма».

Перед нашими критиками, перед советской и партийной общественностью стоит громадная задача углубления дела воспитания творческих работников и создания таких условий, при которых художнику захочется говорить полным голосом о том, о чем говорить хочет страна строящегося социализма.

П. Петров-Быков

„Чудо“

отрывок из литературного варианта сценария

Треплет ветер плакат с портретом Федора. Внизу текст:

«Федор Петрович Пущин —
за живого 5 000 руб.
за мертвого 3 000 руб.»...

Недвижимо лицо лежащего Федора. Аппарат отъезжает по наклону вверх, открывая вид на кладбище с наваленными телами. На первом плане фигура ангела, благословляющего землю, на которой распростерты недвижимые тела людей. Два живых человека приближаются к центру. Аппарат снова снижается к лицу Федора. Но вот лицо дрогнуло, приоткрылись глаза...

Солнечные лучи пробивают дрожащие от ветра листья, придавая им фантастические очертания...

Смотрит Федор глазами, в которых вот-вот важжется сознание...

Переливаются свето-тенями цветы над головой Федора...

Нежный мраморный ангел простирает благославляющую руку, аппарат, снижаясь, останавливается на пьедестале, на котором слова:

«Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящих вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас»...

Благословляет белый нежный ангел груду человеческих тел...

В глазах Федора засветилось сознание. Он делает страшное усилие и приподнимается на локтях.

Замерли две фигуры живых людей и смотрят, как волки при виде опасности.

Лицо Федора, старающегося удержать сознание.

Застывшие фигуры двух людей в объятиях мертвой хватки. Но вот качнулись тела, затем, не дрогнув, не изгибаясь, падают на землю, подминая цветы на могиле.

В глазах Федора погасло сознание, и голова упала, свесившись через туловище товарища.

Солнце прячется за тучу, окаймляя ее светлым ореолом...

Один из типов отрывается от товарища, отползает в сторону.

Остановился, стонет, раскачивая туловище.

Дрожат листья, загораясь все ярче и ярче в лучах выходящего из-за тучи солнца...

Но вот тип срывается с места, подбегает к Федору, срывает пиджак и подкладывает его под голову Федора, затем бежит.

Бесстрастный ангел с тихой улыбкой благословляет землю, на которой прибавился еще один труп, лежащий в стороне от других...

Федор переворачивается спиной вверх и, делая страшные усилия, поднимает тело на ноги. Поворачивается лицом к аппарату.

Солнечные лучи, пробиваясь сквозь листья деревьев, играют бликами на лице человека, осознающего окружающую обстановку...

По дороге, ведущей к городу, мимо кладбищенской ограды, бежит человек, навстречу ему двигаются Пущин и Зоя.

Федор подтянул на руках тело и сел, стараясь понять окружающее.

Смотрит на него ангел...

Смотрят живые люди...

Федор делает страшное усилие удержать сознание.

К Федору медленно идут живые люди. Но вот один почему-то поднял камень.

И, подойдя, замахнулся над головой ожившего человека. Но другой успел схватить первого за руку.

Смотрят люди на Федора жадными глазами, сравнивают с... портретом на объявлении, которое один из типов держит в руках.

Горят глаза у типов алчной радостью:

Жив!

Радостно смотрят друг на друга. Затем тают улыбки. В глазах другое чувство — злоба. И почти одновременно произносят:

Я!.. мой!.. Я первый!..

Смотрят друг на друга глазами, в которых бешеная, волчья ненависть конкурентов, затем, точно уговорившись, бросаются друг на друга и замирают в мертвой схватке.

Тиха и ласкова улыбка ангела...

Любите друг друга...

Тип, пробегая мимо, подозрительно оглядывается, замедляя бег, затем побежал быстрее прежнего.

С трудом сохраняя равновесие, идет Федор мимо ангела.

Тип перебегает улицу и скрывается в здании полицейского управления.

Пущин и Зоя приближаются к закрытым кладбищенским воротам и вдруг замирают.

Медленно открывается тяжелая дверь, и в образовавшейся широкой щели появляется Федор.

Замерли Пущин и Зоя. Всматриваются...

Глядит на них затуманенным взором Федор...

Знакомые и родные черты у этих двух людей.

Узнал... сделал порывистое движение.

Зоя!.. Отец!..

Но не выдержало напряжения тело, ослабели мускулы, и, теряя сознание, прислонился Федор на раскрытую половинку двери, которая, отходя, увлекала его тело. Зоя и Пущин бросились к нему и удержали.

Виновато улыбается Федор, стараясь удержать сам свое тело.

Зоя осыпает поцелуями лицо Федора, лепечет ласковые слова. Смотрит на дорогие черты лица.

Отдыхают глаза Федора на лице б л и з к о г о, р о д н о г о человека.

Но вот глаза Зои увидели голову Федора. Она быстро срывает новую шаль, разрывает ее и начинает перевязывать голову Федора.

Из ворот здания полицейского управления вылетает пролетка с типом и двумя городовыми...

Поддерживаемый Пущиным и Зоей, Федор пытается итти. Делает несколько шагов.

Навстречу им подлетает пролетка. Тип пристально всматривается, затем соскакивает находу.

Подбегает, пытается вырвать Федора. Пущин вцепился в типа и с силой, невероятной для старика, отшвырнул его в сторону.

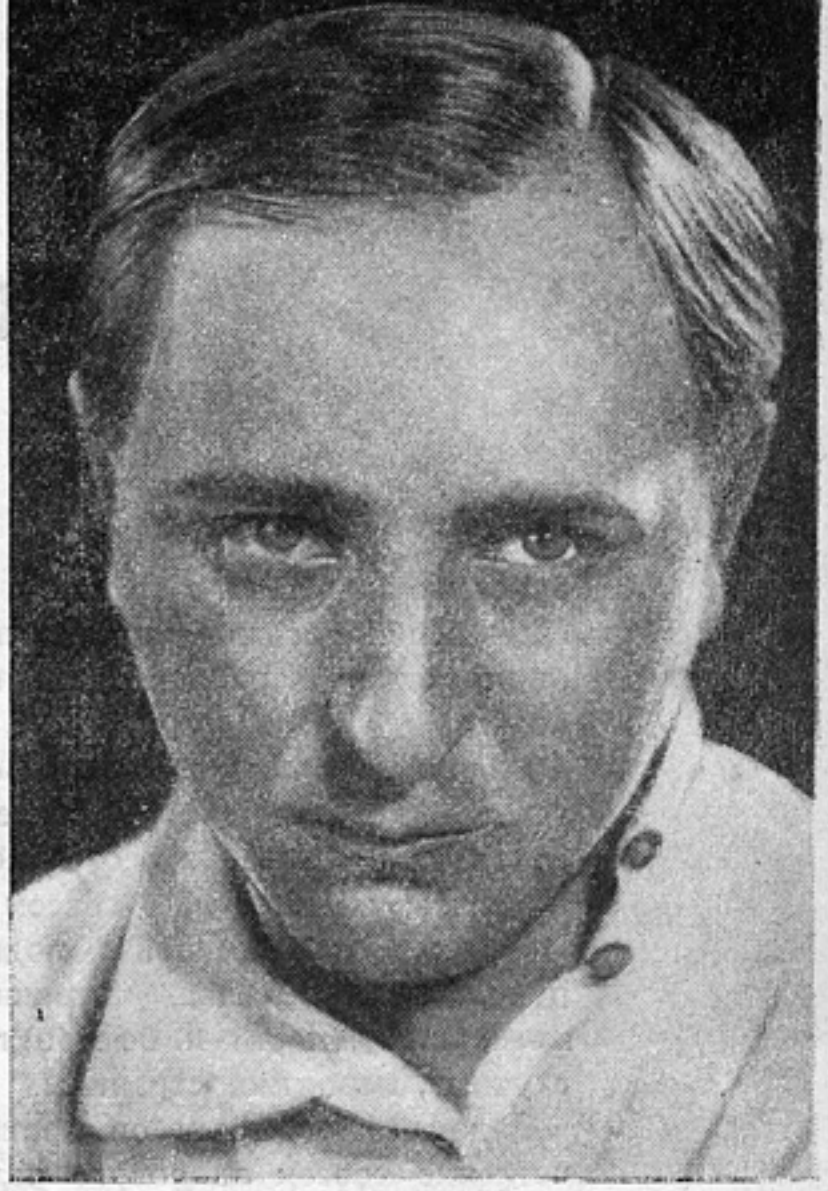
Федор пытается бежать, но покачнулся и упал прямо на руки подбежавшим городовым. Пущин бросился за Федором, но тип вцепился в него и свалил на землю.

Тип с глазами, полными алчности, видя в Пущине нового конкурента, со злобой говорит:

Врешь, старик... Я первый...

Федора сажают в пролетку. Тип отходит от Пущина. Оглянулся, остановился.

Пущин сел на землю и смотрит в ужасе на происходящее.



Режиссер Дзиган Е. Родился в 1898 г. В кинематографии работает с 1926 г. Поставил фильмы «Первый корнет Отрешнев» (совместно с реж. Чиаурелли), «Бог войны», «Суд должен продолжаться» и «Женщина».

В 1934 г. реж. Е. Дзиган будет работать над фильмой «Мы из Кронштадта»

Тип понял, что старик неопасный конкурент. Подошел к нему, помог подняться, достал из кармана кошелек, вынул целковый, сунул старику в руку и быстро побежал к пролетке...

Старик поднимается с земли, смотрит вслед отъезжающей пролетке...

Застыв в ужасе, смотрит Зоя...

Скрывается пролетка за углом...

Благословляет ангел землю...

На пьедестале слова: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас...

Пробиваются лучи солнца сквозь дрожащие от ветра листья.

Стоит старик, шепчут губы:

Покарал-таки господь за клятвопреступление...

По ладони Пущина медленно сползает целковый с изображением царя и падает на землю.

Звонарь раскачивает язык колокола и ударяет...

Пусты улицы города... Бьет звонарь в колокол...

Но на паперти стоит один слепой нищий, протягивающий над замершей площадью дрожащую руку...

А. Мачерет

„окрыленные люди“

отрывки из литературного варианта сценария

IV часть

Больничная палата отливала ледяным блеском белой масляной краски, покрывающей стены, окна, двери и несложную геометрию коек.

Случилось так, что койки Беляева и Рогачева находились рядом, отделенные друг от друга одним общим столиком.

Беляев, видимо, уже совсем поправился. Полулежа на своей койке, подперев голову рукой, он, позевывая, рассеянно проглядывал книжку, часто и быстро перелистывая скучные, вероятно, страницы.

Рядом с Рогачевым он производил впечатление совсем здорового человека.

Укрытый одеялом, Рогачев лежал и, должно быть контрабандой от медицинского надзора, украдкой писал и чертил в тетради. Поза была неудобной, и, бросив карандаш, Рогачев откинулся на подушку. Он посмотрел на скучающее лицо Беляева и сказал:

— Сережа, помог бы вычислить вот такую штуку.

Он передал Беляеву тетрадь. Тот взял ее и, поглядывая на сложные формулы, ряды диференциального исчисления, заполнившие исписанные листы, сказал тоном, в котором сквозила затаенная нотка завистливой горечи:

— Однако, Дмитрий, ты действуешь не на шутку...

— Ты только сейчас додул до этого?

— Да ведь чорт тебя знает, кого ты из себя строишь! Температура, в кровати лежишь... а все-таки...

— И лежа в кровати можно итти вперед...— улыбнулся Рогачев.

Их прервали. Сестра вызывала Беляева к врачу. Он ушел.

Рогачев взялся было снова за свою тетрадку, но вдруг захлопнул ее и, с трудом приподнявшись, стал кому-то махать рукой.

Среди длинного прохода между койками шагали человек пять-шесть авиационных ребят. Между ними выделялся Хрущев. На него, как и на остальных, напялили белый халат, непомерно маленький и узкий, почти лопавшийся по швам на его мощной фигуре. Галя, наоборот, тонула в белом балахоне, спотыкаясь о волочившиеся по полу края. С остальными было не лучше.

Они старались не шуметь и, высоко поднимая ноги, ступали на цыпочках, осторожно и тихо.

Наконец, они заметили подававшего им знаки Рогачева, подошли к его койке и окружили его плотным кольцом. Они разговаривали, смеялись, перебивали друг друга, почтительно перелистывали тетрадки Рогачева.

— Ура! Товарищ начальник, мы овладели техникой. Аварий нет. Полетные часы все... — захлебывался один из учлетов.

— Рассказывай — овладел... Не так-то просто...—перебил его другой.

— Да,—сказал Рогачев,—овладеть техникой — это не только любить и уметь управлять машиной, но и непрерывно расти, совершенствоваться, научиться летать во всякую погоду, ночью, как днем, всегда и везде. Техника не останавливается, она мчится вперед семимильными, гигантскими шагами... Рекорд авиатора Стейнфорта — 725 километров в час — уже побит ракетопланом... Скорости тысяча и две тысячи километров в стратосфере вполне осуществимы...

Темное небритое лицо Рогачева оживилось, повеселело, глаза его заблестели.

— ..в герметических кессонах при шестидесятиградусном морозе уже тренируются во Франции водители будущих звездолетов... Значит, и перед нами та же задача...

Он замолчал и прибавил тихо, почти мечтательно:

— Сдам вот чертежи своей машины и... хочется мне тоже после этого заняться вопросами...— он договорил, чуть-что не сконфузившись:— звездоплавания.

И затем, обращая все это в шутку, сказал громко и весело:

— Ну, кого бы тогда мне взять на Луну?

— Меня!

— Меня!

— И меня! — дружно упрашивали ребята, а Галя в восторге крикнула:

— Вот здорово, ребята! Рейс через Луну на Марс и обратно! С залетом на Сатурн, конечно!

— Ишь, расходилась, завоевательница,—пробурчал Хрущев. — Ты в небо залетай, а земли не забывай. А то вот вчера сколько раз посадку промазала?

— Это он от зависти, что на Луну не берете, товарищ начальник! — съязвила Галя.

— Ну, ребята, пора и честь знать!— забеспокоился Хрущев.— Человеку покой нужен согласно медицине, а мы его совсем разворошили. Ладно, поправляйся, начальник...

Ребята, попрощавшись, гуськом направились к выходу. Только Галя замешкалась. Она что-то долго вертела у себя под халатом, не решаясь вытащить.

Наконец, она решилась, вспыхнула и сказала сурово:

— Словом... букет!

И действительно, вытянула из-под халата и передала Рогачеву букетик гвоздики. Потом сделала движение, намереваясь уходить.

— Останьтесь еще немного... — попросил Рогачев.

Она присела на кровать.

Он вертел в руках букетик, потом, выдернув из него цветок гвоздики, понюхал его и сказал:

— Какая красивая фиалка!

— Это гвоздика, — улыбнувшись, поправила его Галя и потом прибавила: — Я очень люблю гвоздику. А вы?

Он, думая о другом, несколько раз сосредоточенно потряс головой в знак согласия и сказал:

— А знаете, если даже операция и пройдет удачно — мне все равно нельзя будет летать.

И поняв, что нельзя, не нужно было этого говорить, добавил:

— Еще очень красивые... эти... которые с такими круглыми листками. Я видел на окне их... В одной столовой... Такие красненькие, кажется, наверху в горшках...

— Вероятно, резеда? — помогла ему Галя, и он согласился:

— Да, вероятно...

Режиссер Журавлев В. Родился в 1904 г. В 1923 г. поступил в ГТК и, окончив его в 1927 г., начал работать на фабрике Союзфильм. В 1928—29 гг. поставил короткометражную фильму «Приемыш», в 1929 г. «Неизвестное лицо», в 1930—31 г. детские фильмы «Реванш» и «Бомбист». В 1934 г. будет ставить научно-фантастическую фильму для детей «Полет на луну».

— А вы очень, очень от этого страдаете, что... нельзя будет... летать? — тихо спросила Галя очень нежно и участливо.

Она взяла его за руку и глядела на него так, как будто желала найти ответ не в словах, а в глазах. От этого и ему пришлось тоже некоторое время смотреть ей в глаза. Его губы дрогнули, но он овладел собой и потом вспомнил:

— ... То есть не красненькие сверху, а такого же цвета, как у вас... эти... ну, как у вас.. глаза.

— Синие? — спросила Галя.

— Вот... вот...

— Может быть, фиалки?

— А я, кажется, так и сказал...

— Так про гвоздику же! — Галя рассмеялась.—Эх, никудышный вы ботаник!

В этот момент две сиделки подкатили носилки к койке.

— За мною?— спросил Рогачев.

— Да, в операционную... — ответила одна из сиделок.

И уже лежа на носилках, он посмотрел на окно, в которое из-за ветвистого дерева вы-

Режиссер Донской М. С. (вверху). Работает в кинематографии с 1925 г. Совместно с В. Шкловским написал сценарий «Лес», с А. Новиковым-Прибоем «Женщина в море», затем сценарий «Жизнь», по которому ставил фильму. В 1927—28 г. по своему сценарию поставил фильму «В большом городе». В 1929—30 г. поставил фильму «Цена человека», затем «Огонь».

Внизу — реж. Легошин В. Д. Родился в 1904 г. В кинематографии работает с 1927 г. Работал ассистентом и сорежиссером по картинам «Кружева», «Первая звуковая программа» и «Рядом с нами» (последние две звуковые).

В настоящее время М. Донской совместно с В. Легошиным работает над звуковой фильмой «Воды текут»

глядывал клочок ясного летнего неба с крутым облачком на нем, и сказал:

— А день-то сегодня летный! Ну, до свидания, Быстрова... Идите летайте!

Носилки тронулись.

— И вы... вы тоже будете летать!— крикнула ему вслед Галя и захлебнулась.

Носилки медленно и мягко катились по линолеуму длинного прохода между койками.

Рогачев глядел перед собою и вдруг улыбнулся. Навстречу ему шел, шатаясь, будто пьяный, Беляев. Его лицо светилось радостью и он тщетно старался с ней совладать. Она бурно прорывалась, и тогда Беляев подпрыгивал и крутился, как расшалившийся школьник.

Вдруг он заметил Рогачева.

— Митя, родной! Меня выписывают! Понимаешь — выписывают!— Он повернул за носилками и, идя наравне с ними, говорил, захлебываясь от восторга: — я опять буду ходить по улицам и буду валяться на траве, если захочу! Я увижу небо, увижу речку. Поеду в трамвае. Понимаешь — поеду в трамвае! А если захочется, пойду в кооператив, куплю мармелад или... нет, нет — не мармелад, а воблу. Да! Я обязательно куплю воблу! Знаешь, такую сухую аппетитную воблу, которую нужно бить об острый угол стола, прежде чем чистить... Да ты куда едешь-то?

Носилки остановились у дверей операционной.

Рогачев снова улыбнулся. Только грустнее, чем прежде.

— Эх, Сережа,— сказал он,— ты как сова — днем не видишь!

Он протянул свою руку Беляеву.

— Ну, покуда, прощай. И вот... просьба у меня к тебе есть. Ты собери листочки. Записи у меня там остались. Ты ведь знаешь... Ты дуй на авиазавод. Там самолет мой строят, так это Дополнительные расчеты. Ну... и разобраться помоги, если понадобится. Обязательно помоги! Хорошо бы выпустили ко дню авиации. Ведь еще больше двух месяцев осталось. Ну, прощай!

И уже из дверей операционной он сказал:

— А вобла, брат, действительно хорошая штука!

Беляев не успел ответить. Дверь захлопнулась за носилками.

Беляев подошел к выходившему на улицу окну и, задумавшись, стал всматриваться вдаль, туда, где на затуманенном наступавшим вечером асфальте шагала с оркестром, приближаясь к окнам больницы, красноармейская часть.

Беляев вздрогнул, когда Галя, проходившая мимо, окликнула его. И занятый своей неотступной мыслью, он кивнул в сторону операционной и сказал:

— Откуда, откуда все это в этом человеке? Не понимаю. Ведь был себе просто малограмотный парень-мастеровой... отправили на войну, попал в авиачасть... от господ авиаторов получал, бывало, по морде... и стал мотористом... потом гражданская война... выучился летать... И вот ведь сейчас... Он уже не молод, некрасив, необтесан и не кончал академии; связан инвалидом-сестрой, ее ребенком, не имеет удобной квартиры, хороших вещей... А теперь вот болезнь... операция. И все не имеет значения.

Беляев говорил, думал, морщил лоб, мучительно допытывался.

И тогда Галя, перекрывая звуки оркестра проходившей мимо части, сказала вдруг весело, гордо, смело, уверенно:

— Да он другой, он нашей, большевистской породы! Придется бросить авиацию — пойдет землю рыть и еще усовершенствует землечерпалку. Бросят на свиней — выведет новую породу. А если станет калекой, так же уверенно п р о с т ы будут глаза и той же останется сила!

И, слушая ее, Беляев смотрел в окно, за которым угасал закат, ложились длинные тени и удалялся победный красноармейский марш.

V часть

На зелени залитого августовским солнцем аэродрома выстроились настороженные, будто готовые к прыжку самолеты. Они перекликались между собой звонкими голосами то затухавших, то с веселым ревом просыпавшихся моторов. Контуры сотен машин уходили стройными рядами в глубь зеленого поля.

К нему стягивались под алыми знаменами длинные вереницы густых рабочих колонн. Оркестры радовались во всю свою мощную медную глотку. Они весело набрасывались рассыпною лавой своих звуков на шпалеры зрителей и вырывали друг у друга добычу.

Трибуны аэродрома и поле вокруг него чернели десятками тысяч людей.

Среди трепыхавших на солнце стягов один высился особенно радостно и гордо.

На нем было написано:

«Мы, авиазаводовцы, выполнили свое обязательство. Сегодня, в День авиации, самолет конструкции Рогачева будет парить в воздухе!»

Рябая работница несла древко стяга. Другое древко сжимал в руках Беляев.

Они уже подходили к аэродрому. И, точно приветствуя их, заворчало своими двенадцатью моторами алюминиевое чудовище, носившее на своем десятиметровом фюзеляже надпись

«Максим Горький».

А колонны шагали и шагали. Их можно было видеть из окна больницы, стоя у которого, смотрел на них Рогачев.

— Вы мерили себе температуру сегодня? — окликнула его сестра.

Он оглянулся, но занятый своими мыслями, возбужденный присел, встал, опять присел и, когда сестра повторила свой вопрос, механически утвердительно закивал головой.

— Сколько? — спросила сестра.

— Одиннадцать! — ответил Рогачев возбужденно и, так как сестра опешила, повторил:

— Да, одиннадцать, а при хорошем встречном ветерке даже десять. Десять секунд нужны моему самолету, чтобы оторваться от земли, а ведь до сих пор минимум был 18—20 секунд. И это оттого, что я ему разрезал крыло. — Он показал:—вот так! Чик и сюда чик.

Сестра беспокойно моргала глазами, а он уже снова был у окна и, показывая на проходившие мимо колонны, крикнул ей:

— И они все это сегодня увидят!

А колонны все шли и шли. Казалось, им не будет конца.

Один за другим самолеты отрывались от аэродрома. «Выпускники 3-й школы гражданских пилотов!» — трубили громкоговорители. В воздухе пилоты бросали свои машины то на правое, то на левое крыло, они вращались в бесчисленных «бочках», петлили и, выключая мотор, смертным штопором устремлялись к земле.

Рупора громкоговорителей разъясняли десяткам тысяч зрителей: «В нашем воздушном гражданском флоте нет ни одного самолета, построенного не на советских заводах».

Налетевшая эскадрилья бомбовозов гордым воздушным строем рисовала на небе начальные буквы названия нашей страны. И

зрители, задирая головы, щуря от солнца глаза, читая написанные на небесах алюминиевые буквы, не обращали внимания на маленькую машину, выведенную на старт. Они не замечали водруженного у старта стяга авиазаводовцев. Они не замечали волнения группы людей возле самолета, у которого Беляев и Хрущов ощупывали каждую гаечку, каждое крепление, каждый трос.

— Ты вот эти стяжки проверь! — волновался Беляев, — а то когда мы ее в аэродинамической трубе проверяли, так одна стяжка лопнула.

Хрущев попробовал и уверенно сказал:

— Выдержит.

А громкоговорители возвещали очередные новинки воздушного парада:

«...Изобретение Рогачева... воздушный тормоз... закрылок... разрезное крыло, сочетающее наибольшую наступательную скорость с наименьшей скоростью при посадке... Разбег при взлете уменьшен на 30 процентов... Самолет садится почти без пробега... При хорошем встречном ветре может почти стоять в воздухе... выполнен ударно в три месяца авиазаводами... поведет в воздух летчик-инструктор 3-й школы пилотов тов. Быстрова...»

Галя шагнула на подножку и прыгнула в кабину.

Маленький стальной самолетик поблескивал на солнце и ласково урчал пропеллером на малом газу.

Беляев последний раз окинул взглядом самолет и крикнул Хрущеву:

— Ну, побегу к телефону. Надо Рогачеву звонить!

И он быстро направился к зданию аэропорта.

Теперь внимание всех зрителей было направлено к маленькому самолетику.

Беляев остановился около будки телефона-автомата. Позиция была удобной — отсюда было видно все поле и новый самолет на нем.

Последние приготовления заканчивались.

Беляев заторопился и вынул из кармана секундомер. Но здесь он убедился, что телефонная будка занята. За стеклом миловидная, одетая и причесанная с претензией «под заграницу» гражданка оживленно о чем-то беседовала по телефону, с мимической выразительностью, казавшейся особенно интенсивной, потому что плотно закрытая дверь не пропускала звуков голоса.

Стартер уже выкидывал флажок.

Лихорадочное нетерпение охватило Беляева. Он подождал секунду, затем решительно открыл дверь, взял трубку из рук растерявшейся гражданки и извинился перед ее телефонным собеседником:

— Социальная необходимость, гражданин,— сказал он.— Разговор временно прерывается!

И он, повесив трубку, вызывая нужный ему номер, крикнул быстрой скороговоркой гражданке, готовившейся сказать что-то сокрушительное:

— Бегите, гражданка, не пропустите интереснейшего момента: самолет будет выполнять фокстрот в воздухе, а потом воздушную румбу под аккомпанемент джаз-банда с пяти дирижаблей. Слышите? Саксофон на третьем дирижабле уже начал.

Гражданка мотнулась вон из кабины, и Беляев остался один.

— Из второй палаты... Рогачева! — попросил он. — И быстро пожалуйста!

Галя, сидя в кабине самолета, надевала очки.

— Вас к телефону, — сказала Рогачеву сестра, и тот, потеряв на ходу туфлю, быстро понесся через палату.

Галя подняла руку, требуя старта.

— Рогачев? Ты? Слушай... — говорил в телефонную трубку Беляев, — буду все рассказывать, что происходит. Видно все поле. Слежу по секундомеру.

Стартер махнул флажком.

— Ну... ну..! — торопил Рогачев. — Чего же ты замолк?..

— Она дала полный газ! — крикнул Беляев.

Самолет стрелой понесся по полю.

Стрелка секундомера в руках Беляева сорвалась и побежала по циферблату.

— Ну... ну... — задыхался Рогачев.

— 8 секунд! Он взлетел в 8 секунд!.. —кричал в трубку Беляев.

Самолет был уже в воздухе...

— Он в воздухе... он быстро набирает высоту... Он огибает глубоким виражем аэродром...

И громкоговорители, словно повторяя его слова, возвещали:

«...он огибает глубоким виражем аэродром...»

Десятки тысяч голов поворачивались, словно слитые в едином с самолетом вираже.

— Так... так... дальше... Да не молчи же... говори! Настаивал у телефона Рогачев.

Самолет все выше взмывал в небесную даль.

— Горкой, крутой горкой... он набирает высоту... Э, да что там... Теперь ты сам можешь видеть его из окна больницы... слышишь? Алло! Алло!..

Ответа не было.

Трубка телефона болталась на шнуре...

А Рогачев бежал, бежал по палате мимо коек, сестер, больных... Он бежал и, нарушая застоявшуюся, благоговейную строгость больничной тишины, кричал:

— Товарищи, вставайте! Да вставайте же... Бегите... Бегите смотреть на мой самолет... Он в воздухе, понимаете, в воздухе! Он летает!

И так повелительны, так восторженны, так необычны были его слова, что многие больные вскакивали и бежали за ним. За ним бежали сестры. И даже солидный грузный врач, состроивший было строгое лицо, сорвался и побежал вслед за другими.

И все они бежали по палате, по коридору, длинному, нескончаемому больничному коридору, пока не выбежали на залитый мощными потоками августовских лучей солярий, на котором загорали больные.

Здесь они остановились. Буйный ветерок играл их халатами, волосами. И зараженные энтузиазмом и огромной внутренней силой этого человека, который всколыхнул и поднял всех их, они махали руками, халатами, простынями...

А он, тыча поднятой рукой в нарядное, украшенное сахарными облачками небо, кричал:

— Вот он! Вот он! Мой самолет... Вы видите... видите его?!

А самолет спокойными, ровными кругами забирался выше и выше, пока не превратился в едва заметную точку, растаявшую в безбрежном небесном море.

На солярии первой очутилась одна из сестер:

— Идите, идите обратно. Надо ложиться! Слышите. Врач заругает. Надо ложиться, скорее надо ложиться!.. Ах, упрямый какой!

Она дергала сзади за фалды халата первого попавшегося стоявшего перед нею и в азарте задиравшего голову в небо человека. Но когда человек обернулся, сестра с удивлением обнаружила, что это был врач.

Врач протер пенсне и несколько смущенно сказал:

— М-да... Отправьте всех по койкам... Кроме, впрочем, вот этого. — Он кивнул в сторону Рогачева. — Этого можно выписать. Здесь ему больше нечего делать.

А на аэродроме продолжались торжества. Все новые и новые самолеты поднимались к небу и вскоре все оно покрылось ими словно бесконечными, сверкающими в солнечных лучах крапинками.

VI часть

...Они столкнулись друг с другом в дверях, на которых было написано:

Учраспред.

Галя выходила, аккуратно складывая длинный листок путевки.

— Я подожду вас, товарищ Рогачев, — сказала она ему и он вошел.

Товарищ из Учраспреда извинился за вызов в позднее время, объясняя его срочностью дела, и затем стал говорить обиняками, как-то потупившись и почему-то долго мусоля слова:

— Понимаешь... это и оборонное значение имеет... Словом, линия очень важная... Самому тебе летать теперь нельзя и ты ведь на прежней работе не хочешь оставаться? Не так ли?

Рогачев подтвердил кивком головы.

— А там, — продолжал товарищ из Учраспреда, — там такой человек, как ты, в самый раз нужен... Ну как, не мешают друг другу?—внезапно прервал он себя, кинув в сторону боевого и трудового орденов Красного знамени на груди Рогачева.

— Нет, ничего, — ответил тот.

— ...Да, так вот понимаешь... все ладно, да далековато это... Знаешь ближе... ну, как бы сказать... к этому, ну, Сахалину... Вернее говоря, собственно... самый Сахалин... он... ну и... не совсем... но...

— Ну, а...—прервал его Рогачев и на секунду задумался.—...Солнце там есть? — досказал он.

— Есть.

— Власть советская есть?

— Есть.

— Большевистская партия есть?

— Есть.

— Ну так чего же ты пыхтишь, выговорить не можешь? — улыбнулся Рогачев. — Ладно, поеду.

■

В запоздалом вагоне трамвая было только двое пассажиров. Поэтому, точно ощутив свою легкость, вагон быстро мчался среди ночной темени улиц.

Галя сидела против Рогачева. Она задумалась.

Рогачев тоже молчал. Потом он сказал, вздохнув:

— Что ж, Беляеву выпало большое счастье. А теперь, когда он, наконец, образумился и многое понял, нужно сказать — заслуженное счастье.

Галя, думая о своем, рассеянно молчала. Потом она сказала раздумчиво:

— Я обязательно налажу его, хоть он и капризный.

— Ну, какой он капризный! Просто еще не совсем наладился...

— Значит надо суметь его освоить.

— Да, — вздохнул печально Рогачев, — повидимому.

— А чего собственно вы вздыхаете? — удивилась Галя.

— Неужели вы ничего не замечаете? — укорил ее Рогачев.

— Как же мне не заметить, если он воет и стонет...

— Кто... Беляев? — изумился Рогачев.

— Причем тут Беляев?

— Как причем? Да вы... про кого?

— Да я про мотор вашего самолета, — спокойно сказала Галя.

— Фу, чорт! — облегченно улыбнулся Рогачев.— А я про Беляева.

Они весело рассмеялись. Потом Рогачев сказал уже серьезно и с большим волнением:

— Он очень вас любит... он очень... влюблен в вас.

— Да вы-то почему это знаете? — спросила Галя удивленно.

— Э, да разве можно... не любить вас!—воскликнул Рогачев как-то уж очень убедительно. Потом он прибавил: — я думаю, что вы будете счастливы.

— А вы... хотите, чтобы я была счастлива? — поинтересовалась Галя.

— Очень... очень хочу, — с глубоким волнением сказал Рогачев. — И потом, Беляев теперь опять сделался очень неплохим парнем. И меня не удивляет, что он даже воет и стонет...

Галя его перебила:

— Мы ведь установили с вами, что воет и стонет не он, а мотор.

— А если бы даже и он? — запальчиво возразил Рогачев. — Все основания. Я хорошо его понимаю. И от души за него рад...

Трамвай замедлил ход. Они направились к двери и вышли.

Кондукторша проводила их внимательным взглядом.

Потом она дала звонок. Трамвай тронулся. Кондукторша посмотрела в окно. За окном было темно. Но, когда встречный автомобиль вынырнул из переулка, в свете его фар кондукторша отчетливо увидела вышедшую из трамвая пару.

Хотя трамвай быстро удалялся, однако кондукторша заметила, что пассажир и пассажирка стояли как-то уж очень близко, прижавшись друг к другу

Кондукторша отошла от окна, улыбнулась, вынула карандаш и стала проверять свою ведомость.

А Галя и Рогачев шли по темной улице, и трудно было понять, беседуют ли они или просто идут, тесно прижавшись друг к другу — так было темно на улице.

Но когда встречная машина снова осветила их, можно было поручиться за то, что они целовались.

Свет фар помешал им в этом. Они приостановились, и тогда Рогачев вспомнил:

— Галюша, — спросил он, — а чего тебе сказали в Учраспреде?

— Отправляют на линию, — ответила она.

— А далеко?

Его голос дрогнул.

Она сказала:

— Сталинабад — Хорог. На Памир.

На его лице...

трудно сказать, что отразилось на его лице, так как машина проехала и оба они снова нырнули в темноту.

...Светало.

Два пассажирских самолета стояли рядом на аэродроме, работая на малом газу.

Табличка на одном из них указывала:

«Москва — Хабаровск».

Табличка на другом:

«Москва — Сталинабад».

Оба смотрели в одну сторону — против ветра.

Но лететь они должны были в разные стороны.

Галя и Рогачев стояли между самолетами.

Юрка, одетый в красноармейскую гимнастерку и с игрушечной саблей за поясом, уже находился в кабине и кричал в открытую дверку:

— Дядя Митя, садись, а то я без тебя улечу!

Они стояли и молчали.

Нужно было многое сказать. Но слова не приходили.

Потом вдруг заговорили оба сразу:

— Ты, кажется...

— Прости, я перебил тебя. Что ты хотела сказать?

— Нет... нет. Ничего... Не помню...

И опять они замолчали.

Потом Галя спросила:

— А сколько километров по воздушной прямой от Сталинабада до Сахалина?

— Я думаю,—ответил он...—тысяч десять... двенадцать.

Она задумалась. Потом сказала:

— Это благородная задача — перелететь такое расстояние. Потом она прибавила твердо: — Я буду тренироваться и я... я совершу этот перелет.

Самолет, улетавший на Хабаровск, взревел на полном газу.

Рогачев крепко сжал Гале руку и быстро вскочил в кабину.

Самолет тронулся.

Теперь пришли слова. Оба они что-то говорили, кричали. Но слов уже не было слышно. Заглушал рев мотора.

Галя махала рукой.

Некоторое время Рогачев еще мог различить маленькую фигурку у оставшегося на земле самолета.

Потом возникли новые далекие просторы.

Рогачев смотрел в окно.

Солнце уже выползло на горизонт, обещая хороший летный день.

Рогачев отвернулся от окна. Юрка с интересом рассматривал кабину и пытался прикрепить себя поясом к креслу.

Рогачев поднял Юрку, посадил к себе на колени, поцеловал его в крутую стриженую макушку, сказал:

— Мы еще повоюем с тобой, старик. Верно, ведь повоюем, а?

— Еще как повоюем! — радостно ответил Юрка.

И он воинственно потряс саблей.

ПОПРАВКА

В № 11 „Советское кино“ на стр. 14 в подписи к портрету А. Зархи искажена фамилия.

На стр. 30, в подписи к портрету реж. Протазанова ошибочно указаны фильмы „Победа женщины“ и „Коллежский регистратор“. Эти две фильмы поставлены режиссером Ю. Желябужским.

На стр. 33, в подписи к портрету режиссера А. Г. Иванова ошибочно упомянута фильма „Гроза“. Следует читать „Премия мира“. „Гроза“ поставлена режиссером В. Петровым.

На стр. 62, в подписи к портрету режиссера Эрмлера пропущены фильмы „Дети бури“ и „Катька—бумажный ранет“.

На стр. 26 в подписи к портрету режиссера Петрова-Бытова вместо 1924 года ошибочно указан 1927 год и пропущены фильмы „На жизнь и на смерть“ и „Волжские бунтари“.

Вверху: режиссер Кордюм, год рождения 1890. Начал работать в кино с 1925 г. Поставил следующие фильмы: в 1926 г. «За лесом», и «Дело № 128», в 1927 г. «Непобедимые», в 1928 г. «Джальма», в 1929 г.—«Ветер с порогов» и «Днепр в бетоне», в 1930 г. «Мирабо», в 1931 г. «Пламя гор», в 1933 г. «Гибель эскадры».

В 1934 г. предполагает работать над фильмой «Пламя».

Внизу: режиссер Коростин. В 1934 г. будет ставить военнооборонную фильму, сценарий которой в настоящее время разрабатывается

Н. Волков

О театральной и *кинематографической* игре актера

1

Область актерского искусства на экране принадлежит к сложнейшим, потому что несмотря на громадное количество художественных фильм научной теории об основах экранной игры не существует. Есть целый ворох жизнеописаний больших и малых кинозвезд, трогательных историй о ступенях славы, есть ряд более или менее удачных критических замечаний, но все это или вымысел или эмпирика. Мы все еще толкаемся в теоретической передней, в то время как звуковая фильма уже приближается к своему зениту.

Тем не менее искусство киноактера движется, и зритель независимо от состояния науки плачет и смеется, восторгается и негодует, аплодирует и зевает. Жизнь кинопателье идет своим чередом, и киноведам приходится ее догонять, как догоняет опоздавший пассажир уходящий трамвай, запыхавшись и вскакивая на ходу.

Я не собираюсь ставить проблему экранного актерского искусства в полном объеме. Это очень большой труд, для которого нужны значительные предварительные работы по неоднократному просмотру многих фильм, не говоря уже о том, что нужна и большая методологическая ориентировка, которая также сразу не дается.

Я хочу только остановиться на некоторых особенностях киноигры по сравнению с игрой театральной, отдельно оттенив еще особенности немой игры по сравнению со звуковой.

О театре приходится говорить и потому, что киноведение переняло у театроведов некоторые штампы исследовательской работы, от которых давно пора избавиться.

Обычно исследователи сценического творчества актера начинают с вопроса о том, что чувствует актер на сцене, претворяется он или притворяется, испытывает ли сам те эмоции, какие выражает, или остается к ним холоден. Такая постановка вопроса в последнем счете уводит ученого в дебри психологии творчества и удаляет его от изучения самой специфики этого вида художественной выразительности. Ссылаясь на Коклена и Дидро, на Станиславского или Мейерхольда, начинается глубокомысленное копание в проблемах переживания. «Парадокс об актере» становится осью, вокруг которой вращается калейдоскоп противоположных высказываний. На практике оказывается, что есть и актеры, переживающие воображаемые чувства, и актеры, только их представляющие, и что те и другие могут производить неизгладимое впечатление на зрителя. Это ставит исследователя втупик, потому что он все время думает о том, кому оказать предпочтение, а не о том, чтобы понять самую структуру сценического образа, овладение которым зависит на самом деле от очень многих не только психологических, но и культурно-исторических причин.

Вместо того чтобы доказывать второстепенность психологической точки зрения, мне хочется напомнить кадр из одной картины Чарли Чаплина. Этот кадр хорошо показывает, как неважно размышление о том, переживает или не переживает актер. По ходу действия Чаплин должен очутиться в положении страдающего мужа. Зритель подготовлен к тому, чтобы увидеть, как мучается Чаплин, и Чаплин «мучается». Он снят со спины, его лица не видно, но спина вздрагивает в конвульсивных рыданиях. Зритель уже готов сострадать и сочувствовать, но Чаплин оборачивается и оказывается, что вздрагивание спины происходит от того, что Чаплин держит в руках аппарат для приготовления коктейля и усиленно взбивает его. Зритель, уже готовящийся всхлипнуть, весело смеется. Для нас этот пример важен не как иллюстрация комического приема, но как пример того, что в искусстве актера важна прежде всего не кухня его души, а знание выразительных качеств человеческого поведения и умение отобрать и воспроизвести те черты, которые кратчайшим путем ведут к получению художественного результата. Для зрителя важно: умеет ли актер

его убедить правдоподобием предлагаемых чувствований, а вовсе не личная заинтересованность актера в этих чувствованиях для самого себя. Вопрос решается на путях чисто художественной эмоции, которая нужна актеру для того, чтобы его ремесло было воспринято как талант и мастерство.

Второй предрассудок, с которым сталкиваешься, когда имеешь дело с театроведением,—это неспособность понять актерскую профессию как профессию, находящуюся в непрерывном изменении, в зависимости от эпохи, к которой принадлежит актер, и от тех эстетических канонов, на которых построена та или иная сценическая школа.

Почти все труды современных исследователей сценического искусства оперируют практикой сегодняшнего дня. То, что сказали Станиславский или Мейерхольд, Таиров или Вахтангов, кажется советскому театроведу единственным материалом, около которого следует спорить. Знают, но исправнейшим образом забывают, что существовали актеры древнегреческого театра, средневековых мистерий и моралите, что комедианты—испанцы времен Лопе де Вега, англичане Бен Джонсона и Шекспира, французы Мольера и Расина, итальянцы Гоцци и Гольдони имели свои собственные нормы сценического качества и «хорошо» и «плохо» по отношению к их игре было не то «хорошо» и «плохо», которое употребляем мы, смотря «Ревизора» в ТИМе или «Вишневый сад» у Станиславского. Если бы спросить какого-нибудь завсегдатая парижских театриков времен знаменитого Дебюро, переживает или не переживает Дебюро своего Пьеро, то он посмотрел бы на нас недоуменными глазами, ибо для него вопрос качества лежал в плоскости не жизненной искренности, а искренности художественной в той степени артистизма, с какой Дебюро воспроизводил образ Пьеро, и в том, достаточно ли он был виртуозен, изображая тот или иной технически сложный момент. Такую точку зрения мы и теперь находим порой в балетном театре, когда танцовщик или танцовщица с безупречной музыкальностью и совершенной техникой вытанцовывают ту или иную сюжетную ситуацию. Это значит, что нормы меняются в зависимости от эпох и — добавлю — в зависимости от сценических жанров. Артист оперы или оперетты, балета или цирка, мюзик-холла или психологической драмы, каждый имеет тот предельный идеал, природа которого определяется природой жанра, в котором он работает. И еще один решающий момент — это творческий метод

Режиссер Мардани С. Г. Родился в 1909 г., по окончании ГИКа работает на фабрике Азеркино. Ответ. секретарь АРРК Азейрбейджана.
В 1933 г. доснимал и монтировал фильму «Кочевье», кроме того написал сценарий «Мечта» и «Эльдар».

того или иного сценического направления. В «Комеди Франсез» до сих пор господствует певучая, а не натуральная читка, и зритель ценит в спектаклях традиционного толка не столько отход от этой певучести, сколько наиболее тонкое овладение ею.

Теперь еще несколько слов о самом существе актерского искусства, независимо от того, где оно практикуется — на театральных ли подмостках, на просцениуме балагана или на эстраде первоклассного варьете. Актер есть по сути дела лицедей, а лицедействовать, говорит Даль, значит действовать под личиною, принимая на себя чужой вид, образ. Лицедея как художника можно таким образом назвать «двуличным человеком», не влагая в это выражение какого-нибудь морального оттенка. Актер, превращаясь в действующее лицо пьесы, остается в то же же время самим собой. Характер его дарования позволяет ему или снять противоречие между лицом и личиной, то есть раствориться в действующем лице, или наоборот — углубить это противоречие, играя двойственностью своей природы, или, наконец, через роль сыграть самого себя, то есть точнее свое мироощущение. В первом случае мы будем иметь актера объективного типа, во втором — иронического гаера, а в третьем — лирическое утверждение собственной личности. Гениальной лирической актрисой была

Режиссер Кавалеридзе И. П. Родился в 1887 г.; работу в кинематографии начал в 1929 г. Поставил фильмы: в 1929 г. «Ливень», в 1930 г. «Перекоп» в 1931 г. «Штурмовые ночи», в 1932—33 г. звуковую фильму «Колиивщина». В 1934 г. будет ставить фильму «Сон»

Элеонора Дузе, для которой каждая роль была поводом сыграть обнаженное человеческое переживание, поведать миру правду о страданиях человеческого сердца. В то время как Сара Бернар все же подчеркивала в «Даме с камелиями» парижскую кокотку и давала в роли определенную социальную характеристику, Дузе в том же самом образе играла просто любящую и страдающую женщину, влагая в слова пьесы то, что она чутко ощущала в своем личном опыте.

То, что мы называем проблемой образа, по отношению к актеру имеет свое специфическое значение. В каждом отдельном виде искусства художник должен искать природу его специфического образного результата, то есть того конкретного предмета, который данное искусство создает как результат целеустремленных созидательных усилий. Тогда образ будет равнозначен понятию конкретности, имеющей значение для данного искусства как его специфическая творческая задача.

2

Сценический образ, создаваемый театральным актером, рассчитан на непосредственное его восприятие зрителем. Казалось бы, на первый взгляд это факт маловажного значения, но на самом деле он очень определяет природу сценического творчества актера. С этой точки зрения можно вообще резко разграничить два направления в театре. Одна школа, типическим выражением которой является Московский художественный театр, стремится к тому, чтобы актер забыл, что перед ним зритель, и играл как бы для себя, отдаленный от зрительного зала воображаемой четвертой стеной. При этой концепции зритель превращается в созерцателя, он как бы «допускается» для лицезрения разыгрываемой пьесы, он должен вести себя тише воды и ниже травы, ему даже ранее запрещалось выражать рукоплесканиями свое одобрение — словом, между сценой и театром проводилась некая запретная черта. Но как бы то ни было: делал ли актер вид, что он не замечает зрителя, все равно зритель находился рядом с ним и соответственно инспирировал игру актера.

Другая театральная школа наоборот приветствовала радостное общение актера и зрителя. Актер играл для публики откровенно и сознательно. Он приближался к рампе как свой человек и порою свободно общался со зрительным залом, выходя за пределы роли, импровизируя новый текст, уснащая свою речь отсебятинами. Этот тип актера слагался на протяжении веков, преимущественно в комическом театре, в балагане, он странствовал в бродячих труппах Франции, по проселочным дорогам, играл фантастические сказки Карла Гоцци в Венеции XVIII века. Он перешел в наш русский театр, воплотившись в обрусевшем итальянце Живокини и в одном из лучших комиков дореволюционной России — Варламове. Этот род игры любил и Мейерхольд, когда заставлял в мольеровском «Дон-Жуане» выходить на самый край просцениума плутоватого Сганареля, который непринужденно беседовал со зрителем, едва ли не раскланиваясь с сидящими в партере своими знакомыми.

И в том и в другом случае, то есть при наличии «четвертой стены» и при ее разрушении, актер был живым воплотителем образа, и какую бы трактовку роли ни давал актеру режиссер, какими бы композиционными приемами он ни уснащал фактуру спектакля—все равно к зрителю шло все через актера, актер был тем непререкаемым элементом спектакля, которому все подчинялось и от которого все зависело.

Кино не знает непосредственного общения актера со зрителем. Как бы искусно ни создавал киноактер свой образ, все равно пе-

ред зрителем этот образ предстанет как изображение. Это очень большая принципиальная разница. Впервые я остро почувствовал ее осенью 1928 года, когда в одном из берлинских театров смотрел ревю, в котором был применен кинотрюк. Звуковое кино тогда еще входило только в моду: оно было новинкой, о которой спорили кинопредприниматели, не проходящая ли это мода. Вот тогда в берлинском ревю была поставлена следующая сцена. На экране появлялся один из исполнителей, снятый звуковым кино, и начинал говорить с экрана. В соседней ложе сидел реальный актер и говорил с актером снятым. Текст диалога был подогнан таким образом, что на каждую записанную реплику следовала реплика живого актера, и таким образом велся этот необыкновенный разговор. Он воспринимался почти фантастически, так как было совершенно очевидно, что рядом с живым человеком движущееся экранное изображение было абсолютно нереальным. Это было гротескное смешение двух планов,—театрального и кинематографического,—волновавшие своей несовместимостью. Было отчетливо ясно, что актерский образ, появившийся на экране, есть не самый образ, а изображение образа. Художественная правда кино возникает именно тогда, когда кинематографист до конца продумает проблему изображения и подчинит фотографический объектив творческому плану. Другими словами, в кино, благодаря процессу изображения, образ актера претерпевает ряд изменений и движущийся на экране актер по отношению к актеру, реально игравшему перед объективом, является вторым и окончательным образом.

Из этого свойства кино когда-то Кулешов сделал абсолютно неверный иллюзионистский вывод, когда в своей книжке стал проповедывать идею какого-то сборного человека, для которого голова могла быть заимствована у одного актера, рука у другого, а фигура у третьего, и все это благодаря ловкости монтажа могло создавать впечатление одного и того же человека, то есть зритель не догадывался об этой арифметике частей человеческого тела.

Кулешов пришел к ошибочным выводам. Однако, оставаясь на здоровой творческой почве, вполне правильно трактовать актерский кинообраз как соединение реально происходящей перед киноаппаратом игры с теми приемами изображения, которые режиссер и оператор применяют к актеру не для того, чтобы только документально снять его,

Режиссер Мильман Р. М. (вверху), родилась в 1899 году, и режиссер Шпис Б. Работают на кинопроизводстве с 1925 г. Совместно работают с 1928 г. За это время ими поставлены фильмы: «Снежные ребята», «Синие воротники», «Дорога в мир» (1929 г.), «Мститель» и «Возвращение Нэйтана Беккера» (1930—1933 гг.).

В 1934 г. режиссеры Р. Мильман и Б. Шпис будут работать над фильмой «Земля впереди», сценаристы — Мильман, Раковский, Шпис

Режиссер Коломойцев. Родился в 1908 г. В кинематографии начал работать с 1927 г. Поставил следующие фильмы: в 1930 г. «Не задерживайте движения», в 1931 г. «Черная кожа», в 1932 г. «Негр из Шередана», в 1933 г. «Роман межгорья».
В 1934 г. будет ставить «Солнечную новеллу»

но для того, чтобы поднять образ актера на новую, более важную художественную высоту.

Все то, что применяет режиссер для снятия актера на пленку: ракурсы, планы, размножение кадра, рапид, наплыв, многократную экспозицию и всевозможные оттенки освещения — все это можно сравнить с палитрой и зрением художника-портретиста, когда он переносит на полотно позирующую ему модель. Да, кино, в отношении актерской игры можно сравнить именно с портретом, только не портретом статическим, а портретом динамическим, в котором существо создаваемого актером типа раскрывается в движении кинообразов, создаваемых по законам экрана. Любопытно, что эта портретность кинообраза бросается особенно в глаза, когда имеешь дело с кинорежиссером, вышедшим из среды художников-пространственников. Эйзенштейн, Пудовкин и особенно Довженко—все в прошлом своем, имеющем тот или иной изостаж, работают по существу методом портрета. Их отношение к актеру есть всегда, в известном смысле, отношение художника к модели, а целлулоид пленки почти как загрунтованный холст. Превращается ли от этого актер в натурщика? Ни в коем случае, ибо в понятии натурщика лежит всегда ощущение обезличенности, а портрет наоборот остро подчеркивает индивидуальное и неповторимое своеобразие человека. Можно сказать, что портретный метод в кино придает актерскому образу те черты художественного реализма, какие могут отсутствовать при простой грубой киносъемке. Пластичность довженковских людей в этом смысле изумительна. Его недостаток как кинорежиссера заключается пожалуй только в том, что когда им овладевает пафос портретиста, он вдруг становится излишне статуарен. Его люди начинают как бы застывать, и динамический портрет кино превращается в портрет живописный. Эйзенштейн создал блестящий сатирический портрет Керенского в Октябре, благодаря тому, что он несколько раз повторил единыжды снятую ситуацию восхождения Керенского по лестнице. От этого актер, игравший Керенского, превратился в остро задуманный памфлет или плакат. Пудовкин в «Матери» путем ракурсной съемки дал изображение такой женской приниженности и скорби, какой никогда бы не добилась Барановская одной своей игрой, если бы ей не пришел на помощь талантливый режиссер-портретист.

Театрально-мыслящий актер, играющий для фильмы, как правило еще не осознает двойственной природы кинообраза, еще не понимает, что перед зрителем он предстанет только как свое изображение. Поэтому ему кажется, что режиссер нарушает его актерские права, если он не показывает его так же, как он привык выступать перед театральной публикой—сам по себе, без дополнительной характеристики, какую вносит в образ режиссер-изобразитель.

Настоящий киноактер, овладевший культурой кинообраза, начинает по-новому понимать технику игры и приемов своего мастерства. Он, например, понимает, что крупный план требует иной мимической игры, чем план средний, и не потому, что крупный план требует большей мимической экономии, но потому, что крупно показанное лицо должно сосредоточить внимание зрителя только на тех чертах, которые выражают движение человеческих чувств или человеческой мысли. Христиансон в своей работе «Философия искусства» очень тонко замечает, что главный мелодический мотив лица дается отношением рта и глаз друг к другу. Рот говорит, глаз отвечает. Он иллюстрирует эту противоположность знаменитым профилем гольбейновского Эразма, где рот говорит о напряженности искания и строгой дисциплине мысли, а глаз об утон-

ченной радости удачной сентенции. Поэтому можно сказать, что, играя для крупного плана, актер, хорошо знающий свое лицо и умеющий владеть и взглядом и лицевыми мускулами, должен сосредоточить свое усилие на этой координации взгляда и движения губ. И эту игру рта и глаз мы находим в крупных планах многих замечательных актеров. Вспомним Москвина в «Станционном смотрителе» или игру Янингса и Конрада Вейдта в лучших немецких фильмах.

То же творческое ощущение своего лица мы находим у величайших кинокомиков нашего времени — Бестера Китона и Чарли Чаплина, которые добиваются изумительных комических результатов благодаря почти полному окаменению лицевых мышц и сосредоточению жизненной энергии исключительно во взгляде, по особому трактованном и у Киттона и у Чаплина. Эти взгляды— почти чистая лирика, вносящая какую-то особую теплую ноту в бессердечность разыгрываемых комических ситуаций.

Появление звука в кино вернуло актеру голос и речь. Актер в звуковом кино перестал быть только пантомимным, он приблизился снова к драматической игре актера в разговорном театре. Отсюда проистекла снова опасность потери кинематографом своего своеобразного творческого метода. Кино снова перестало быть изобразительным; оно испытало рецидив возвращения к механической фиксации разыгрываемой перед объективом сцены. Вспомним хотя бы «Мертвый дом» Федорова, где разговор Достоевского с Победоносцевым был целиком театральной мизансценой. Режиссер продумал до конца все, что должны делать актеры перед объективом, но продумал это так, как если бы он не снимал данную сцену, а показывал ее в театре перед зрительным залом, и от того изображение на экране было заведомо слабее протекавшей перед объективом сценической действительности. Такое же положение мы находим во многих фильмах, и советских и заграничных. Однако поскольку звуковой актер не только записывается, но и его записывают, постольку возникает возможность и «деформации» средств звукового выражения актера и сочетания речи с другими видами звучания, то есть новая возможность создания такого же своеобразного звуко-кинообраза, какой мы имели в немом кино, когда оно творилось не режиссером-ремесленником, а режиссером-художником. И если мы возьмем такую фильму, как «Встречный», то мы найдем в ней уже первые шаги того метода кинопортрета, о котором идет речь. Инженер-вредитель в изображении Пославского, так, как он снят и записан Эрмлером и Юткевичем, в своем монологе уже отмечен чертами звукового кинопортрета. И эта новизна особенно разительна, когда вспомнишь, как кинематографически бесцветно был снят тот же Пославский в «Златых горах», когда ему пришлось так же, как во «Встречном», произносить монолог.

Режиссер Мутанов И. И. Родился в 1903 г. В 1930 г. окончил московский ГИК, в том же году поставил фильму «Запомните их лица». В 1931 г. в Межрабпомфильме поставил фильму «Изменник родины».

В 1934 г. будет ставить военнооборонную фильму «Падение Кимас-Озера» по сценарию Г. Фиш

Тема киноактера, разумеется, во много раз обширнее, чем она поставлена на этих страницах. Но для того, чтобы ее плодотворно развернуть во всей широте, надо постараться найти исходную точку зрения, при которой громадный эмпирический материал мог бы уложиться в стройное теоретическое построение. Такой попыткой найти подступы к природе актерского кинообраза и является эта статья, посвященная методу, который для краткости назовем методом кинопортретности. Эта точка зрения нуждается, конечно, в большой проверке на конкретном материале, но в основе ее лежит чувство необходимости отграничить художественное кино от театра и утвердить и на актерском участке его специфику, определением которой заняты в настоящее время советские киноисследователи.

Бела Балаш

звуковое кино[1]

Только за последние шесть-семь лет немое кино вступило в фазу своего наибольшего развития. И вот, новое начинание — звуковое кино — задержало его на полдороге. Киноаппарат только что успел приобрести нервы и фантазию. Техника ракурса и монтажа уже получила возможность полностью преодолевать сопротивление материала примитивной предметности. Немое кино достигало такой психологической диференциации, такой духовной творческой силы, которой едва ли когда-либо обладало другое искусство. И тут катастрофой ворвалось техническое изобретение звукового кино. Вся эта богатая культура зрительной экспрессии подверглась опасности. Новая, еще не развившаяся техника спутала старую, уже высоко развитую, и отбросила ее назад на примитивную стадию. А с снижением уровня выразительности должен был снизиться и уровень содержания.

В истории бывают только кризисы, но не трагедии. Ибо история идет дальше. Создался лишь новый путь, заслонивший собой старый путь. Так же и в мировом хозяйстве — каждое крупное техническое изобретение влекло за собой сначала кризисы и катастрофы. И тем не менее это всегда было шагом вперед. В искусстве каждое техническое изобретение, каждая машина тоже появлялась раньше, чем голый, бездушный принцип. Человек постепенно осваивает машину, делая ее как бы одним из своих органов. Она становится «кончиками его пальцев». Можно ли сегодня говорить о «нехудожественной фотографии»? И звуковой аппарат тоже скоро дойдет до этого. Подумайте о начале кинематографии, и вы в этом уверитесь.

Техническая возможность — это самое лучшее, самое действенное вдохновение. Она — сама муза. Первые краски изобрели не художники, и не скульпторы изобрели молоток и резец. То же и в кинематографе; он существовал уже давно, прежде чем пришла мысль использовать его как средство формирования особого искусства. Искусству прежде всего необходимы орудия производства.

Развитие диалектично. Техническое изобретение имеет идею нового искусства. Но если идея уже существует, то в несопротивляющемся пространстве фантазии и теории она развивается очень быстро и со своей стороны воздействует на технику, дает ей направление и ставит перед ней определенные задачи.

Почему первые звуковые фильмы производят на нас такое отвратительное, вздорное впечатление? Потому, что мы уже измеряем их масштабом их собственных возможностей. Потому что мы уже представляем себе высокое искусство звукового кино. Наше отвращение объясняется не отказом от нового искусства, а предъявляемым ему требованием.

Требование, которое мы предъявляем звуковому кино, узаконяет его в качестве нового и значительного искусства. Требование это таково: звуковое кино не должно служить лишь дополнением к немому кино, приближая его к реальной действительности, а должно подойти к реальной действительности совсем с другой стороны. Оно должно открыть новую сферу жизни. Мы не требуем еще технической законченности изложения, но требуем уже нового предмета изложения.

Если бы звуковое кино считало своей задачей только говорить, петь и музицировать, как это делает театр уже сотни лет, то оно, даже при наивысших своих технических достижениях, осталось бы только способом воспроизведения и размножения, но отнюдь не стало бы новым искусством. Новое же открытие в искусстве открывает нечто такое, что было доселе закрыто. Закрыто для наших глаз или наших ушей. То же самое сделал и зрительный кинематограф, когда превратился в настоящее искусство. Он показал нам лицо вещей, мимику природы, тончайшую игру человеческого лица и движения масс. Он вскрыл нам в монтаже взаимосвязь образов и психический ритм ассоциации.

Звуковое кино откроет нам окружающий нас акустический мир. Голоса вещей, интимный язык природы, все, что говорит с нами, что помимо нашего человеческого диалога

---

[1] Перевод с немецкого Н. Фридланд. Главы из книги Бела Балаша „Психология фильмы", переведенной на русский язык и подготовляемой к изданию Государственным издательством художественной литературы.

вплетается в общую большую беседу жизни и непрерывно и глубоко влияет на наше мышление и чувство.

От шума прибоя, от грохота фабрики до монотонной мелодии осеннего дождя на темных оконных стеклах и скрипа половиц в одинокой комнате. Чуткие лирические поэты часто писали об этих, полных значения голосах, которые нас сопровождают. Звуковое кино отобразит их, оно снова заставит их звучать. Чувствительность мембраны повысит нашу чуткость.

До сих пор мы воспринимали многоголосое движение жизни как путаный шум, как хаотический гул, так же, как немузыкальный человек слышит игру оркестра. В лучшем случае он распознает только основную ведущую мелодию.

Все же остальное стирается для него в бесформенный гул. Звуковое кино научит нас вслушиваться глубже. Оно научит нас читать партитуру многоголосого оркестра жизни. В особых характерных голосах отдельных вещей мы будем узнавать проявление особой жизни. Говорят: «Искусство — это освобождение от хаоса». И звуковое кино может и должно освободить нас от хаоса шума, так как оно сделает его своим выразителем, полным значения и смысла.

И только тогда, когда звуковое кино разложит звук на его составные элементы, когда оно сумееет выложить эти сокровеннейшие звуки и приблизить их к нам в акустических крупных планах, когда из этих элементов, путем монтажа, оно сумеет по заранее обдуманному замыслу создать общую композицию, только тогда звуковое кино станет новым искусством. Когда режиссер сумеет повести наше ухо так же, как он в немом кино ведет наш глаз, выдвигая, указывая и подчеркивая, тогда шум мира не будет проплывать над ним мертвой, звуковой массой. Режиссер сумеет овладеть им и оформить его.

„Слуховой спектакль“

Но разве радио уже не сделало всего этого? Разве слуховой спектакль не оформляет хаос звуков жизни в акустических иллюстрациях? Да, но мы так мало знаем скрытые голоса вещей и природы, что, не видя одновременно их изображения, не узнаем их. В слуховом спектакле необходимо всегда объяснять, что мы слышим. По существу, это эпическое или драматическое представление с акустическими иллюстрациями. При этом непременно должен быть диктор в ка-

Режиссер Преображенская О. И. (вверху), родилась в 1886 году, и режиссер Правов И. К., родился в 1899 г. Работают на кинопроизводстве с 1925 года. Совместно ими поставлены фильмы: «Каштанка», «Аня», «Бабы рязанские», «Светлый город», «Последний аттракцион», «Тихий Дон» и «Одна радость».

В 1934 г. будут работать над колхозной звуковой фильмой по повести Ив. Шухова «Ненависть»

Режиссер Рошаль Г. Л. Родился в 1899 г. В кинематографии работает с 1925 г. Поставил фильмы: «Господа Скотинины» (1925 г.), «Его превосходительство» (1926 г.), «Саламандра» (1928 г.), «Две женщины» (1929 г.), «Человек из местечка» (1930 г.), «Первый май в Горловке» (1931 г.).

Сейчас заканчивает картину «Петербургские ночи».

честве посредника акустического действия. В звуковом кино мы обходимся без всякого посредничества; акустическое действие не требует никаких объяснений, мы распознаем его сами, так как видим, откуда исходит звук.

Едва ли существуют вещи, которые человек (хоть сколько-нибудь цивилизованный) не может сразу узнать и отличить, если он их однажды видел. Но немногие звуки опознает он с уверенностью, если у него нет точки опоры. Охотник в лесу, рабочий на своем производстве различит все звуки. Но общего акустического образования у нас нет.

Звуковое кино приучит наше ухо дифференцировать звуки точно так же, как немое кино научило нас видеть. Мы научимся и акустически ассоциировать и делать акустические заключения. Возможно, что наше ухо, натренировавшись на звуковом кино, сумеет в будущем воспринимать слуховые спектакли без всякого объяснительного сопровождения. Мы сегодня не можем даже предвидеть те звуковые картины и слуховые спектакли, которые через пять лет будет понимать каждый ребенок.

И дело не в недостаточности нашего слуха, дело просто в необразованности. Д-р Эрдманн в одной статье о звуковом кино утверждает, что наш слуховой аппарат привык тоньше работать, чем наш глаз.

Число ясно различаемых каждым человеком звуков и тонов и их оттенков исчисляется тысячами. Наш акустический язык гораздо богаче, чем язык красок и света.

Тем не менее разница между дифференциацией звука и распознаванием его источника существует. Я могу ясно слышать, что это другой звук, не зная, к а к о й это звук. Д-р Эрдманн тут же приводит пример:

> «Неясный рокот толпы можно довести до слуха в самых разнообразных степенях его силы, но различить в тоне голосов радостное возбуждение или гневное волнение удается очень приблизительно».

Эта огромная разница между нашим оптическим и акустическим воспитанием происходит отчасти и потому, что очень часто видим без того, чтобы слышать. Пример — картины. С другой стороны, мы не привыкли слушать звуки и голоса природы, ничего при этом не видя.

Звук и пространство

Основные проблемы звукового кино возникают не от несовершенства съемочной и проекционной аппаратуры и не от несовершенства звукозаписывающей и звуковоспроизводящей установки, а от необразованности нашего слуха. Техника скоро дойдет до того, что каждый звук будет звучать чисто и точно, но, несмотря на это, пройдет еще много времени, прежде чем мы научимся распознавать и локализовать его. Но даже и это развитие нашего слуха, повидимому, должно иметь свои психологические границы.

Звуки, как известно, не отбрасывают теней. Они не имеют пространственной формы (Sie sind nicht Laumbildend). Вещи, которые я вижу в пространстве, я вижу либо друг подле друга, либо они покрывают друг друга. Оптические впечатления не смешиваются.

Если же одновременно раздается несколько звуков, то они сливаются в общий шум. Я не слышу ни «направо», ни «налево», ни «впереди», ни «сзади». Нужен редкостный, абсолютный слух, чтобы воспринять отдельные звуки. Но их место в общем пространстве мы и тогда еще не можем определить (во всяком случае сегодня еще не можем).

То, что звук не имеет пространственной формы, делает чистый слуховой спектакль невозможным. Без зрительного места действия (объясненного или показанного в кадре) никогда не возникает слухового места действия для данного события.

Звук поэтому так трудно поддается локализации. Если три человека появятся в кадре на одинаковом расстоянии и раздастся один голос, то почти невозможно установить, кто именно говорит. Одному из них придется сопровождать свою речь подчеркнутой жестикуляцией, ибо звуку нельзя дать определенное направление. Репродуктор не прожектор и им нельзя нацеливаться; у звука нет прямых лучей. Предмет имеет разные стороны, и его изображение показывает нам, с какого направления он был заснят. У звука нет разных сторон. Его съемка не показывает нам в ракурсе, с какого направления он был заслушан.

В одной американской звуковой короткометражке выступают два клоуна. Имитатор птичьих голосов. Акустическая передача их щебетаний и свистов просто изумительна. Но ни по содержанию, ни по тембру их не отличить. И вот, когда они стоят друг против друга, неизвестно, кто же именно в данный момент свистит, и вследствие этого звуки вскоре совершенно обезличиваются. Начинает казаться, что они исходят ни от одного, ни от другого. Звуки отделяются от изображения. Где-то, что-то свистит вообще. И это производит впечатление музыкального сопровождения в немой сцене.

Если звук с характерным тембром начинается на крупном плане или в сопровождении резко заметного жеста, мы сможем его локализовать. Мы видим, откуда идет звук, поэтому мы его и слышим оттуда. Звук получает направление. Предположим, что звук исходит от человека, находящегося в левом углу кадра. Если же теперь этот человек перейдет наискось по кадру в правый угол, звук за ним не последует. Этот человек может разевать рот и жестикулировать, сколько ему вздумается. Мы еще некоторое время слышим звук оттуда, где мы его однажды локализовали—из левого угла. Звук не прикреплен к изображению. Акустическое впечатление соскальзывает с оптического.

Это происходит оттого, что направление как таковое, как непосредственное ощущение в акустическом действии не содержится, а вкладывается в него путем логического вывода. Этот процесс нашего сознания, естественно, всегда несколько отстает. Должен

Режиссер Райзман Ю. Я. Родился в 1903 г. В кино работает с 1924 г. В 1926 г. совместно с режиссером Гавронским поставил фильму «Круг». В 1927—28 гг. поставил самостоятельно фильму «Каторга». В 1930—31 гг. «Земля жаждет».

В 1934 г. будет продолжать работу над постановкой большой звуковой фильмы «Потонувшие львы» на материале гибели иностранного парохода «Жорж Филиппар» и спасения его нашим танкером

пройти какой-то промежуток времени, пока наш слух приноровится к нашему зрению. В этом промежутке получается беспорядочный и неприятный распад совокупности зрительно-акустического образа. Мы слышим сплошных чревовещателей.

Этот технический недостаток Эрик Строггейм гениальным образом возвел в художественную добродетель, избрав героем своей первой звуковой картины чревовещателя с куклой.

Наша неуверенность в акустической перспективе, в основном, идет только за счет натренированности нашего слуха. Мы слышим приближение или удаление звука в пространстве, даже если мы не видим источника самого звука, то есть предмета. Звук при этом становится громче и отчетливее или постепенно тише и заглушеннее. Если же звук недвижим и источник его к тому же нам не виден, то мы часто не можем установить, отголосок ли этот тихий звук дальнего громкого крика или же это близкий шопот. Несмотря на то что «тихо» и

Режиссер Тарич Ю. В. Родился в 1885 г. Начал работать в кинематографии с 1924 г. За время работы в кино поставил фильмы: «Морока», «Первые огни» (1924 г.), «Крылья холопа» (1925 г.), «Лесная быль» (1926 г.), «Булат-батырь» (1927 г.), «Капитанская дочка» (1928 г.), «До завтра» (1929 г.), «Ненависть» (1930 г.), «Беглецы» и «Высота 88,5»— военные фильмы (1931 г.), «Переворот» (первая белорусская звуковая фильма-хроника, 1931 г.).

В 1934 г. будет работать над постановкой большой фильмы «Цусима» по одноименному роману А. Новикова-Прибоя

«громко» — это безусловно не только количественная, но и качественная разница характера звука, разница, которую мы, конечно, скоро научимся слышать и узнавать.

Пока мы дойдем до этого, звуковое кино должно считаться в своем художественном оформлении с несовершенством нашего слуха. Существуют проблемы, которые должны разрешаться только после того, как теоретически точно будет установлено, что именно подлежит разрешению. Теория экономит опыт и этим самым много времени, труда и денег.

Собственно говоря, это странно, что звук не имеет пространственной формы, что он почти совсем не определяет перспективы и направления, ибо в нем гораздо больше местного, пространственного характера, чем в зрительном образе. Тот же тон того же голоса иначе звучит в погребе, иначе под высоким куполом, иначе на воде, иначе на улице. Звук вообще нельзя абстрагировать от места, где он звучит. Он будет всегда обладать определенным локальным характером, в зависимости от того, где он звучит. И дело только в нашем слуховом образовании — научиться вскоре распознавать этот местный характер звука.

Мы и сейчас уже с большей достоверностью можем по тембру звука определить место, где он звучит, чем по освещению предмета место, где он находится.

Но характер места звучания еще недостаточный фактор для того, чтобы ориентироваться в пространстве: слепой знает, что он находится в лесу. Он все-таки не рискнет пошевелиться, так как не знает, где он стукнется о дерево. И хотя мы по звуку опознаем место звучания, но *место* нахождения звука мы не можем опознать.

Если в одном и том же месте раздадутся два голоса, то пространственное взаимоотношение останется для нас неясным, если при этом мы не будем видеть.

В звуковом кино перед нами возникает такая действительность, которая никогда еще не была показана ни одним искусством. Это тот настоящий звук своего пространства, который в тембре еще содержит атмосферу своего первоначального звучания.

Каждый звук, опосредствованный доселе искусством, будь то с концертной эстрады, с закрытой сцены или с открытых подмостков, был фальсифицирован и ненатурален, ибо его звучание определялось местом его передачи и он терял свое первоначальное звучание. Сцена при помощи своих чар зрительно может создать и настроение и впечатление леса, но акустически она этого следать не может. Звук на сцене никогда не будет звучать так же, как в лесу, ибо акустическое впечатление определяется фактическим местом его звучания. Если даже на сцене при помощи каких-либо технических средств удастся воспроизвести подлинный тембр данного звука, то в зрительном зале акустическое впечатление все-таки изменится.

Чудо же микрофона заключается в том, что он может каждый звук удержать и зафиксировать в его подлинном тембре и в любом месте, в этом же подлинном тембре передать точно так же, как это делает съемочный аппарат. Если предмет снят справа, то мы видим его справа, даже если сидим с левой стороны зрительного зала. Так же, как наш глаз отождествляется с объективом, так же ухо наше отождествляется с мембраной. В звуковом кино не только зрительно, но и акустически происходит уничтожение дистанции между зрителем и зрелищем. Мы и как слушатели сознаем себя находящимися в самом месте показанных на экране событий. Это возможно только в звуковом кино, а не в слуховом спектакле. По-

тому что несмотря на локальный тембр звука мы без изображения или описательного сопровождения диктора в данном пространстве ориентироваться не можем и, следовательно, не можем его себе представить.

Тишина

Звуковое кино впервые сможет передать также и тишину; это глубочайшее и значительнейшее переживание человека, которое не выявило ни одно немое искусство: ни живопись, ни скульптура, ни немое кино. Ближе всего к тишине подходила музыка, когда порой казалось, что где-то в глубине молчания слышны сокровенные звучания.

Ни одно чисто зрительное искусство не могло передать тишины, так как тишина — это не состояние, а событие.

Тишина приобретает значение только там, где вообще может и не быть тишины. Там, где это делается намеренно. Где или вещи умолкают внезапно, или человек вступает в тишину, как в иной мир. Тогда тишина приобретает большое драматическое напряжение. Она становится криком, повернутым внутрь, пронзительным, громким молчанием. И меньше всего тишина — нейтральное спокойствие. Тишина — это негативный взрыв, это задержанное дыхание. Как в цирке, когда в момент смертного номера внезапно смолкает музыка. Но зато перед этим должно было быть громко. И потому только в звуковом кино можно по-настоящему дать тишину.

Никакой слуховой спектакль не может дать тишины. Ведь если в слуховом спектакле смолкнут звуки, то тем самым «спектакль» вообще прекращается. И это уже не тишина, а просто — ничто. Но если мы видим вещи в молчании, тогда наступающая тишина получает драматический оборот. Вещи, звучавшие совершенно различно, внезапно смолкают одинаковым образом. Это похоже на некий тайный язык: неслышный зов, ответ и тайное соглашение. В сообществе тишины вещи повернуты друг к другу и уже не замечают человека.

На театре тоже нельзя дать тишины. Для этого пространство сцены слишком ограничено; а огромное «космическое» переживание тишины — это пространственное переживание. Когда я вообще мог ощутить тишину? Разумеется не тогда, когда я ничего не слышу (глухой не знает, что такое тишина).

Напротив, когда утренний ветер доносит крик петуха из соседней деревни, когда с горы, с очень большой высоты, слышится топор дровосека, когда на море звучат голоса людей, которых едва видно, когда среди зимнего пейзажа где-то вдали, на расстоянии нескольких метров, вдруг хлопнет бич, — вот тогда я слышу тишину. Тишина — это далекая слышимость. И чем тоньше мой слух, тем больше я охватываю пространство и все это пространство становится моим. Шум воздвигает вокруг нас как бы шумовые стены, в которых мы находимся, как в тюрьме. Внешняя жизнь покрывается этим шумом, и мы видим ее, как через окно.

Она становится похожа на немую пантомиму. Безмолвие же, безгласное пространство никогда не станет конкретным. Мы ощущаем лишь то видимое пространство, которое мы также и слышим.

Может ли звукозаписывающий аппарат стать таким же творческим орудием, как съемочный аппарат? Можем ли мы в звуковом кино услышать нечто такое, чего мы не слышим ни в природе, ни в павильонной действительности? Существуют ли звуковые эффекты, воздействующие впервые с пленки? В чем заключается то новое, что звукоаппарат не только передает, но создает самостоятельно? Из-за чего искусство звукового кино становится самобытным искусством?

Зрительный кинематограф стал таковым благодаря крупному плану, благодаря монтажу. В этом выявлялись субъективное толкование и созидательная воля творца фильмы. В звуковом кино все это еще не столь ясно.

Звуковой ракурс

Звуковой ракурс — это самая трудная проблема звукового кино. Высокоразвитое искусство ракурса в немом кино делало иногда из глупейшей фильмы сносную вещь. Сюжет бывал вздорный, но кадры были хороши из-за остроумного и тонкого ракурса.

В звуковой съемке не существует (пока) ракурса. Звук, разумеется, может раздаваться сверху и снизу, может звучать близко и далеко. Но этим он только локализуется в пространстве, но не меняет благодаря перспективе своего вида, своей «физиономии». И один и тот же звук, идущий с одного и того же места, не может быть заснят тремя разными операторами, тремя различными приемами, не может быть различно «воспринят», как это возможно при любой оптической съемке любого предмета. Звук не может совершенно изменить свой характер из-за субъективного темперамента, из-за

личного настроения съемщика и остаться тем же звуком. Но только тут, в сущности, и началось бы творческое искусство звукоаппарата. Съемка без автономного выбора ракурса остается лишь механической репродукцией. И то, как говорит в павильоне актер, и то, как шумовик строит в павильоне свои шумы, может быть большим искусством. Но именно в павильоне. В звуковом же кино, без свободной возможности выбора ракурса, все это звучит лишь как репродукция этого павильонного искусства.

Звук не может быть даже изображен. На экране появляется изображение актера, но не изображение его голоса, а голос как таковой. Звук не изображен, а вновь изготовлен. Он может звучать несколько измененно, но обладает той же реальностью. Представьте себе картину, на которой свет не нарисован, а падает от внешнего рефлектора.

Звук конкретнее, он как бы объемнее, чем изображение, от которого он должен исходить. Между звуком и изображением существует качественная разница, из-за которой особенно чувствуется свето-теневая фактура фотографии. Цветное кино или даже перспективное кино частично снимает эту качественную разницу. Зато оно еще более отягощает монтажный ритм.

Невозможность применения звукового ракурса, примитивная реальность звука принуждает и оптический ракурс вернуться к примитивности, которую зрительное кино преодолело уже десять лет назад. Если какая-либо фраза, чтобы быть понятной, должна быть заснята как можно проще, прямо в микрофон, то и говорящему актеру (голова крупным планом) нельзя давать интересное и характерное положение. В этом опасный возврат к театру.

Несмотря на все это, такие противоречия мешают только до тех пор, пока к ним не привыкнешь. Когда все это станет традицией, то эстетические педанты будут так же мало на это наталкиваться, как на противоречия между разговором и пением в опере, или между искусственной фигуркой и живой речью в театре марионеток, или между изображением и надписью в немом кино. Эти проблемы и трудности звукового кино разрешимы и преодолимы. Это не препятствия.

Одной творческой возможностью в смысле ракурса звуковое кино обладает уже теперь. Оно может давать звуковые отрезки, соответствующие монтажным кускам немых кадров. Режиссер ведет по собственному своему творческому желанию не только наш глаз, но и наше ухо. Режиссер дает на общем плане гул и рев большой толпы, и вот съемочный аппарат подъезжает к одному человеку из этой толпы. Так же и звукозаписывающий аппарат. И из толпы выделяется не только одно индивидуальное лицо, но и индивидуальный голос и слово человека.

Или другой пример: звукоаппарат берет панорамой поле битвы, с громом орудий, с диким ревом и воем и внезапно приближается к забытой в окопе клетке, тем самым изолируя не только кадр с изображением канарейки, мирно клюющей зернышки, но также и тихий звук этого клевания, звук, который среди грохота битвы можно услышать, только находясь совсем вблизи.

Кроме того звукоаппарат технически уже в состоянии не только просто фиксировать звук, но и свободно определять его силу и тембр. И теперь ведь во время сеанса передача звука регулируется. Пока еще цель этого постоянного управления — заставить звук быть всегда естественным, потому что наш слух теряется от непривычного звучания. Но это происходит от несовершенства нашего слуха, а не от несозершенства аппарата. Во всяком случае можно предположить, что мы научимся играть на репродукторе, как на инструменте (если когда-либо наше ухо научится слышать). Звукоуправление дает возможность стилизировать при передаче также и естественные, природные звуки. Возможно, что из этого когда-нибудь разовьется звуковой ракурс.

Звуковой крупный план

В специальной главе я подробно останавливался на том, что зрительный крупный план не является лишь механической репродукцией определенного впечатления, которое мы можем пережить и в действительности. Ибо впечатление реальной действительности никогда не будет таким изолированным, как в кадре, и почти никогда не будет воздействовать на нас в такой микроскопической близости. Посредством звукового крупного плана мы сможем также получать те звуковые впечатления, которые только в редких случаях воспринимаются простым ухом, хотя мы их беспрестанно ощущаем. Мы слышим их, эти тихие тона, заглушаемые повседневным шумом, словно скрытые под звуковой осыпью; мы только не осознаем их. Это «подзвуки», маленькие события акустического мира, которые незаметно проскальзывают в наше сознание, и часто действие их является решающим по отношению к тому, что звучит на поверхности. Звуковой крупный

план впервые переведет в наше сознание эту большую и значительную сферу ощущений. Ни на сцене, ни в слуховом спектакле это невозможно, ибо если мы захотим на сцене использовать тихий мимолетный стон, то режиссер должен его выделить. Он должен либо заставить столкнуть все остальное, либо поставить данного актера впереди всех. Во всяком случае обратить наше внимание на этот тихий стон режиссер может лишь тем, что отнимет у этого стона его характер скрытости и незаметности, то есть самое главное. Микрофон не вырывает звука на передний план, звукоаппарат сам подходит к нему, и мы подслушиваем звук именно в его скрытости, как нечто неслышимое.

Этого не может дать и слуховой спектакль. В картине Пудовкина «Мать» есть чудесная звуковая сцена, несмотря на то что тогда еще не было звукового кино. Мать ночью дежурит у смертного одра. Одиноко и неподвижно, как покойник. Ничто не шелохнется. Тишина. Аппарат медленной панорамой доходит до водопроводного крана на стене. На крупном плане падают из крана капли. Монотонно и ритмично. Безостановочно. Это акустическое впечатление Пудовкин должен был тогда передать обходным путем. Тихий звук равномерно падающих капель только подчеркивает бездонность этой тишины. В слуховом спектакле пришлось бы словами разъяснить, что означают эти монотонные капли, и тем самым тишина была бы нарушена.

И в диалоге звукового кино наибольшее впечатление производит на нас все то, что звучит очень близко, очень тихо. Не четкая логическая фраза, не пропетая песнь, а неуловимый вздох, еле слышное дыхание, подавленное рыдание. Тихое звучание человека, как звучание ненатянутой в рояле струны.

Это — новое восприятие. На театре тоже раздаются такие звуки, но они не могут быть изолированы и придвинуты ближе на крупном плане нетронутыми в их первоначальной мимолетности.

Интонация речи в фильме иногда интереснее того, что говорит человек. И в диалоге акустически-чувственное впечатление является решающим по отношению к содержанию сказанного (существенное отличие от театра).

Доказательством этого служит то, что в звуковом кино нам отнюдь не мешает непонятная иностранная речь, если само действие для нас ясно. В фильме «Мелодия сердца» «народ» говорит по-венгерски, хотя герои говорят на немецком языке. В Фрелих-фильме «Ночь принадлежит нам» итальянские крестьяне говорят по-итальянски. Это действует как изображение подлинного пейзажа, как акустическая натурная съемка. Речевой пейзаж.

Особенность звукового крупного плана заключается в том, что он никогда не будет так изолирован от акустического окружения, как крупный план от зрительного окружения в немом кино. Все, что не находится в кадре, мы вообще не видим. Только в особых случаях какая-либо тень или луч света, попадая в кадр извне, дает почувствовать присутствие невидимых за кадром вещей. Но в изолированном звуковом крупном плане слышны звуки и невидимого окружающего. Видеть из-за угла невозможно, а слышать из-за угла можно. Если в шумном помещении звуковой аппарат выделит крупным планом две головы, воспроизводя их шопот, то общий шум зала из-за этого не может смолкнуть, иначе прервется преемственность места действия, и у зрителя будет ощущение, что действие перенеслось куда-то в другое место.

Но этого и не нужно. Замечательное свойство микрофона и заключается именно в том, что он вблизи улавливает тончайший звук среди сильного шума. Если мы подсядем к столу этих двух шепчущихся людей и приблизим к ним наше ухо, то мы будем слышать общий шум и несмотря на это услышим и поймем каждое слово их шопота. При звуковой же передаче это то же, что и при проекции оптического и крупного плана. Каждый зритель в зале, где бы он ни сидел, видит изображение с того же расстояния, с какого его заснял аппарат. Каждый зритель, где бы он ни сидел, слышит звук с того же расстояния, с какого его воспринял микрофон. Каждый зритель слышит этот шопот в звуковом крупном плане у самого своего уха; он понимает его несмотря на шумовой фон, доходящий до него одновременно.

Тихий звук словно вставлен в общее шумовое окружение. Эта особенность может быть чрезвычайно характерной, так как мы слышим не только близкий звук, но одновременно и его связь и взаимоотношение ко всему акустическому общему плану.

Чисто зрительному кинематографу это недоступно. Я не могу показать крупным планом цветок с дерева и одновременно показать, какой он крошечный и незаметный на общем фоне исполинского дерева. Я не могу показать крупно голову человека и одновременно показать, как она исчезает в толпе. Звуковое кино может осуще-

ствить эту парадоксальность. Мы можем в звуковом крупном плане услышать и увидать, как человек кричит, и одновременно в том же кадре слышать, как его голос теряется в общем шуме и одиноко тонет в нем.

Звуковой монтаж

Звук трудно поддается локализации. Поэтому он должен определяться либо каким-нибудь заметным движением, либо перебивкой снятого крупным планом источника звука. Если же предполагаемый эффект намеренно должен заключаться в дальности звука, то в кадре должно быть намечено хотя бы его направление: поворот головы в нужную сторону или направление взгляда. Таким образом движение в кадре поможет локализовать звук.

При сегодняшней технике неподвижного репродуктора звук не прикреплен к подвижному изображению. Если человек начал говорить в левом углу и, продолжая говорить, переходит в правый угол, то звук его не сопровождает. В таком случае нужно на проходе этого говорящего человека сделать перебивку, а именно кадром того же самого помещения, в котором говорящего не видно, а голос его слышен. И когда в следующем кадре говорящий, придя в правый угол, вновь появится на крупном плане, звук опять локализуется на его губах. Такие и сотни подобных акустических трудностей могут быть преодолены такими же и сотнями подобных монтажных приемов, пока успехи в развитии техники репродуктора не уничтожат этих трудностей.

Существуют более глубокие проблемы звукокадрового монтажа, обусловленные не только техникой слуха, но и психологически. Мы видим и слышим, например, скрипача на крупном плане. Движения его пальцев и смычка точно совпадают с ритмом игры. Ракурс меняется. Видны только пальцы. Движения пальцев и дальше точно совпадают с ритмом игры. И тем не менее мы чувствуем какое-то спотыкание, какую-то дыру, так как мы отождествили оптическое изображение с ритмическим, словно данный ракурс относится к данному ритму. Отсюда возникает странная смысловая взаимосвязь между ритмом и кадром. Поэтому ракурс рекомендуется менять только при резкой перемене ритма.

Ритм кадра и ритм звука должны совпадать, но это правило относится не только к движению внутри кадра, но и к движению в монтаже самих кадров. В примере со скрипачом ритм игры, правда, совпадал с движением пальцев, но не с движением перемены кадра. Вопрос согласования звукового ритма с ритмом движения отдельных сцен и одновременно с монтажным ритмом должен быть еще детально изучен.

Пример игры на скрипке показывает, что фактом синхронного совпадения звука с движением в кадре еще не все решено. Отношение между звуком и изображением в различных кадрах окажется разным. Мы натолкнемся еще на такие взаимоотношения, о которых мы теперь еле догадываемся. Окажется, что звук и вид предмета, издающего звук, имеют некоторое родство, что звук и изображение каким-то образом должны быть схожи. Ведь не каждая вещь и не каждый человек имеют тот голос, который, судя по его внешнему виду, ему присущ. Было бы. неправдоподобно и гротесково, если бы маленькая птичка заревела глубоким басом. Но не только это. Существуют еще гораздо более незаметные и тонкие противоречия, тем не менее ощущаемые нами. Наш слух скоро будет настолько дифференцирован, что он не примет никакой голосовой замены и мы не сможем заставить говорить незримого актера за того, кто появляется в кадре. Мы услышим, что он говорит не своим собственным голосом. Мы будем различать кадры, обладающие характером тишины, потому что они полностью насыщены зрительным выражением, и те, которые требуют акустического дополнения.

Звуковое дополнение станет существенным принципом звукового кино. Мы должны слышать не то или по крайней мере не только то, что мы и без того видим. Акустический момент должен не только усиливать впечатление естественности, но и подчеркивать нечто такое, на что мы иначе не обратили бы внимания. Он должен будить в нас представления и ассоциации, которые немой кадр дать бы не мог. Звукомонтаж и монтаж кадров как две мелодии контрапунктически сольются друг с другом.

Наиболее последовательной формой такого дополнения является асинхронный звукомонтаж. Звук извне врывается в кадр. Источника его мы не видим. Мы не видим говорящего человека. Мы видим только слушающего и слушаем вместе с ним. Мы не видим оружия, а слышим только выстрел и видим раненого. Акустическая среда сцены больше, чем изображенная в кадре.

Моменты особого напряжения достигаются тем, что аппарат панорамой следует за зву-

ком и ищет его источник. Лицо на крупном плане. Окрик. Испуганное лицо, голова поворачивается. Мы еще не знаем, кто именно позвал. Медленно бродит аппарат по всему пространству. Голос становится громче, приближается, и наконец в кадре появляется окликнувший человек.

Одним из наилучших положений в звуковом кино была сцена в картине «Поющий дурак», в которой Ол. Джонсон заставляет свою жену выступать на эстраде в своем собственном кабачке. После ее пения воцаряется тягостная тишина. Разочарованно смотрит певица в зал. Издали слышно одинокое рукоплескание. Аппарат медленной панорамой проходит над публикой. Все руки неподвижны. Единичные аплодисменты продолжаются. Аппарат движется дальше. Одинокое рукоплескание становится громче. Аппарат приближается... и Ол. Джонсон появляется в кадре. Он единственный, который аплодирует своей жене.

Не к чему больше доказывать, что это специфическая особенность звукового кино, которую сцена создать не может. И самое ценное в каждом искусстве — это, разумеется, его специфика, то, что может быть выражено и создано только им.

Очень часто будет появляться необходимость в обратном действии. Звуковые впечатления, которые в действительности не совпадают с соответствующими зрительными впечатлениями, давать в звуковом кино синхронно. В действительности звук, идущий с далекого расстояния, всегда приходит позже света. Иногда это можно применить для создания акустически-перспективного впечатления о расстоянии. И звуковой монтаж будет часто исправлять действительность, создавая между звуком и изображением более тесную связь, чем она есть в действительности, так как в данном случае естественное ощущение противоречит нашему представлению. Мы представляем себе изображение и звук неразрывно связанными как одно явление одного события. И звуковое кино должно будет чаще приближаться к нашим представлениям, чем к природе, ибо дело вовсе не в объективной действительности фактов, а в собственной имманентной, духовной действительности художественного произведения. Дело в иллюзии, причем точная передача натуры в большинстве случаев мешает.

Звуковой монтаж может создавать соотношения между звуком и изображением и между звуками, представляющими не внешние ощущения, а внутренне смысловые сочетания. Ассоциации, мысли, символы могут быть

Режиссер Тасин Г. Н. Родился в 1895 г., начал работу в кинематографии в 1923 г. Поставил следующие картины: в 1925 г.—«Алим», в 1926 г.—«Ордер на арест», в 1926—27 гг. «Муть», в 1927—28 гг.—«Джимми Хиггинс», в 1928 г.—«Соленые ребята», в 1931 г. — «Атака» («Мария»), в 1932—33 г. работает над звуковой художественной фильмой «Большая игра» и будет снимать ее в 1934 г.

созданы и внушены посредством слуха. Почти все психические и интеллектуальные выразительные возможности монтажа кадров присущи и звукомонтажу. Искусство звукового кино скоро дойдет до того, что перестанет заниматься простым воспроизведением звуков внешнего мира, но сумеет показать их отголосок в нас самих (акустические впечатления, акустические мысли, акустические чувства).

Звуковой наплыв

В звуке можно пользоваться таким же наплывом, как и в изображении. Глубокие, подсознательные взаимосвязи вещей, их смысловое родство, их внутреннее значение могут быть по контрасту или по сходству доведены до сознания так же, как в зрительных кадрах.

Некто слушает в граммофоне песню. Мы видим, как это на него действует. Граммофонный голос переходит наплывом в подлинный живой голос. Акустический монтаж указал на перемену места действия. Мы слышим, что находимся в другом месте, но еще не знаем, где. Мы слышим уже присутствие этого нового лица; мы еще не видим, как оно выглядит, но, ожидая, мы уже знаем и догадываемся о его значении.

Режиссер Файнциммер А. М. Родился в 1905 г. В 1927 г. окончил режиссерский факультет ГИК. Работал ассистентом режиссера Райзмана по фильме «Каторга», после чего начал работать на фабрике Белгоскино. Поставил фильмы: «Отель Савой», «Счастье». В настоящее время режиссер Файнциммер работает над звуковой фильмой «Поручик Киже» по одноименной повести писателя Ю. Тынянова.

В 1934 г. предполагает ставить фильму по сценарию М. Блеймана «История одного города»

Свист человека переходит наплывом в свисток локомотива. Тяжелое дыхание человека в пыхтение машины. Мы создаем новую связь, и наша фантазия заполняет пространство между звуком и изображением, асинхронно смонтированными.

Наплыв двух различных акустических впечатлений часто может быть связан посредством общего ритма. Ритм стучащего поезда, человек сидит в поезде и отбивает пальцами этот же ритм. Потом слышен только стук — «голый» ритм. На него постепенно стягивается музыка оркестра.

Если в звукомонтаже последовательно хлопнет дверь и раздастся выстрел, то связь ясна. Если звон бокалов и звон оружия наплывом переходят друг в друга, то это будит определенные ассоциации и мысли и вскрывает более глубокое значение вещей.

Особый интерес приобретает такой связующий монтаж звуков, когда он происходит асинхронно, то есть не одновременно с монтажом кадров, изображающих источники этих звуков. Особое значение звука подчеркивается тем, что акустическое впечатление отделяется от кадра и связующим звеном входит в другой кадр. Внутренняя смысловая связь между местами действия и событиями становится из-за этого как бы еще глубже, еще интимнее, так как звук ведь еще беспредметнее, чем изображение.

Мы подошли к абсолютному звуковому кино, которое даже в обыкновенных игровых картинах найдет себе, конечно, большее применение, чем абсолютно немое кино. Психический мир внутренних представлений может быть создан звуковым кино гораздо богаче и диференцированнее, чем это могло сделать немое кино, так как оно может оперировать более сложными двухсторонними ассоциациями: звук ассоциируется с кадром и одновременно с другим звуком.

Только одна психотехническая трудность отяжелит абсолютное звуковое кино по сравнению с абсолютным немым кинематографом. Аперцепция звука длится дольше, чем изображения. Короткий монтаж кадров достиг почти подлинного темпа фактического ассоциативного процесса. Звукомонтаж этого дать не сможет, так как при такой короткой резке мы звуков не распознаем и вообще не аперцепируем.

Следует учитывать также продолжительность отголоска звука, но не только с точки зрения препятствия. Если звук продолжает еще звучать в нашем ухе, несмотря на то что в следующем кадре его уже не слышно, то это создает особый психический синхронный эффект, при помощи которого мы можем создавать очень тонкие настроения и глубокие смысловые связи.

Музыка. Шум. Симфония

Все эти звуковые эффекты, о которых я говорил выше, изображают какое-то событие. Либо внешне конкретное, либо внутренний психический мир ассоциаций. Во всяком случае звук всегда является знаком или выражением чего-то, что само по себе не является звуком. Но так же как немое кино может чисто декоративные, чисто формальные и световые качества кадров доводить до степени оптического художественного произведения, так и звуковое кино может приводить шумы и звуки в такие соотношения, которые, не имея ничего общего ни с фабулой, ни с содержанием, получают собственное абстрактно акустическое оформление.

В фильме «Два сердца в трехчетвертном такте» (вообще чрезвычайно удачной, с остроумной иронией сделанной вещи) показана кухонная симфония. Готовится боль-

шой ужин. Звуковые крупные планы следуют друг за другом в быстром ритме. Пилят дрова. Скрипит пила. Колют дрова. Стучит топор. Разжигают огонь. Огонь трещит. Толкут сахар. Взбивают белки. Бурлит кипящая вода. Затем эти звуковые кадры повторяются в ритмических периодах. Естественные звуки превращаются в звуковое произведение. Возникает шумовая симфония.

Возможность посредством монтажа музыкально оформлять естественные звуки влияет обратно на сопроводительную музыку. Сопроводительная музыка последнего периода немого кино стала гораздо натуралистичнее. Детективные фильмы больше не шли под симфонии Бетховена. Естественные звуки, пусть даже средствами оркестровки, получали музыкальное оформление. Возник новый вид программной музыки. Эдмунд Майзель[1] уже сконструировал «шумозую машину», которая в качестве инструмента нашла в оркестре свое применение. Но в это время появилось звуковое кино, что служит доказательством того, что потребность в нем уже была. Технические изобретения не придумываются в лабораториях, а являются научным результатом социальной необходимости. Они появляются, когда им наступает срок.

Вначале удавалось приноровить время музыкального сопровождения к драматическому действию в кадре. Это были короткие музыкальные образы, длившиеся не дольше тех жестов, тех изобразительных моментов, которые они должны были иллюстрировать. Создавалось точное подражание ритму естественных шумов. В знаменитой сопроводительной музыке композитора Майзеля к «Броненосцу Потемкину» слышна работа судовой машины. Это еще музыка, так как она не дает подлинного тембра, а лишь звучание музыкальных инструментов, но зато в ней есть уже подлинный ритм натуралистического характера.

Совершенно абстрактная музыка (если она вообще еще будет существовать) в звуковом кино невозможна. Шумы создают как бы связующие звенья между кадром, действительностью и музыкой и ассимилируют их.

При дальних планах или при съемках ландшафтов придется еще синхронизировать сопроводительную музыку, если абсолютная тишина не является намеренным акустическим эффектом, но необходимо, чтобы эта музыка носила чрезвычайно натуралистический «программный» характер, быть может, с применением даже естественных звуков и шумов. И это вовсе не будет отказом от создания музыкального образа вопреки опасениям академических эстетов. Наоборот — создание музыкального образа приобретает новое сырье. Даже шумы получают музыкальное оформление.

Несмотря на это я могу себе еще представить органическое соединение «чистой» музыки с кинематографом. То соединение, которое я представил себе еще семь лет назад в «Видимом человеке»: не музыка является сопровождением к кадрам, а кадры появляются в качестве сопроводительного момента к музыке.

Это те представления, которые будят в нас музыкальные произведения, те фантазии, которые словно облака проплывают над нами, когда мы слушаем музыку. Музыка стала бы реальностью, а кадры чем-то подсознательно навеянным. Получилась бы не озвученная фильма, а «офильмованный звук».

Режиссер Штриккер А. З. Родился в 1894 г., работает в кинематографии с 1924 г. Поставил фильмы: «Путь в Дамаск», «Ее путь», «Ветер» (1929 г.), «Мальчик из табора», в 1930 г. — «Приймак», в 1930—31 г.—«Поединок» и «Звездоносцы», в 1932—1933 г.—«Каховский плацдарм» («Суровые дни»)—звуковая

[1] Эдмунд Майзель — немецкий композитор, создавший себе имя специально написанной музыкой к «Броненосцу Потемкину».

Гротески звукового кино

Человеческая речь надолго останется в звуковом кино самым безотрадным явлением. Тем отраднее, когда начинают разговаривать и звучать звери, сказочные существа или, наконец, рисованые мультипликации.

Вся неправдоподобность, которая в реалистическом звуковом кино получается из-за того, что звук «не похож» на образ, что звук не покрывает изображения, тут не является ошибкой. Здесь мы не придаем правдоподобности никакого значения. Но в чем же, собственно говоря, заключается неправдоподобность звука? Мы можем представить себе сказочные существа, мы можем нарисовать никогда не бывшие сказочные образы. Но сказочные голоса, сказочные звуки? Как звучат они? Мы можем выдумать образы, которые невозможны в жизни, но мы не можем выдумать звуки, которые не могли бы звучить в действительности.

Мы можем нарисовать нечто не существующее, ибо картина, рисунок — это изображение и, следовательно, может быть выдумано. Но слышим мы не изображение звука, а сам звук и, следовательно, раз мы его слышим — он существует. Поэтому звуки сами по себе никогда не будут звучать фантастически и гротесково, а только из-за неправдоподобности по отношению к источнику звука. Львиный рык, исходящий из мышиной глотки, будет звучать гротесково. Фантастическим элементом может быть не звук сам по себе, а только его возникновение. Когда Микки Маус, веселая последовательница черного кота Феликса, плюет, то раздается треск об землю, как от удара литавров, или когда паук играет на нитях своей паутины, то они звучат, как струны арфы. Когда скелет бьет по своим ребрам одной из своих костей, раздается звук ксилофона. Но ни удар литавров, ни звук арфы, ни ксилофон сами по себе отнюдь не фантастические звуки.

Посредством таких звуковых фантазий мы полностью осознаем наши звуковые ассоциации, иррациональную связь между оптическими и акустическими представлениями. Сегодня уже каждый знает, что лунные лучи звучат серебристым звоном,—поэты слишком часто говорили об этом и вследствие этого, если бы они (лучи, а не поэты) падали с тяжелым грохотом на дрожащее зеркало воды,—получилось бы впечатление гротеска. Мы знаем также, как приблизительно должны звучать ландыши, когда Микки Маус звонит ими. Но поэты еще не высказались обо всех голосах всех немых вещей, и мы откроем в этих гротесковых безделушках множество странных глубоких взаимоотношений между звуком и образом.

Я попытался описать духовую клавиатуру изобразительного и выразительного инструмента, постепенно возникшего в кинематографе: дух одной техники и технику одного духа.

Развитие идет быстро; оно приобретает все больший размах и, повидимому, еще не скоро остановится. Собственно говоря, следовало бы учесть его направление и границы. Но развитие того или иного искусства, этой культурной надстройки, обусловлено экономической и социальной базой, и вопрос о том, как будет дальше развиваться кино, может быть разрешен в области эстетики еще менее, чем вопрос о будущности других искусств. Это зависит от того, как будет развиваться зритель в его экономической и социальной структуре и, следовательно, в его идеологии.

Вытеснит ли звуковое кино окончательно немой кинематограф?

Будет ли и останется ли цвето-звуковой кинематограф последним и окончательным достижением?

Люмьер, изобретатель кинематографии и цветной фотографии, скептически и негодующе относится к этому развитию. Этот крупный техник говорит о границах техники и также о границах искусства, которое может не только расширить технику, но и, разрушая, взорвать ее.

Чаплин клялся, что если ему непременно придется делать говорящие фильмы, то сам он будет играть в них только глухонемого. От шумового кино он ждет многого. Но в говорящем кино он видит гибель кинематографа вообще. Эйзенштейн верит только в асинхронизированную систему.

Одно мне кажется во всяком случае логически необходимым: немое кино, до тех пор пока оно возможно, будет оттеснено в его первоначальную, чисто зрительную область. Вытеснено из области человеческих взаимоотношений, драматически разговорных сюжетов и действий к субъективно-ассоциативному, к абсолютному кинематографу. Только тогда, когда немое кино дифференцируется в существенно отличительный вид искусства, оно снова может воскреснуть рядом с звуковым кино. К немому кино назад дороги нет, но я верю в некое вперед, к новому, еще более развитому немому кинематографу.

Виктор Толлинс

тематика американского кино

Предметом нашего рассмотрения в этой статье явится американская кинопродукция, появившаяся на экранах за два последних года.

Мы не ставим себе задачей анализировать причины успеха или неуспеха этих картин у зрителя. Дело в том, что внешний успех картины у американского зрителя не всегда совпадает с ее качественными показателями, а тем более с таким показателем, как глубина социального конфликта. Кроме того подобный подход слишком ограничил бы круг рассматриваемых нами картин. Нужно иметь в виду, что если нельзя признать правильным упрощенный взгляд на американские картины, как на картины, наполненные только «любовной канителью», то, с другой стороны, было бы ошибочным в целом ряде картин, пустых и вульгарных, отыскивать глубин, в них не существующих.

Экономический кризис глубоко потряс не только отдельные области капиталистической промышленности, торговли и сельского хозяйства, но и пошатнул идейно-эстетические основы буржуазного искусства. Совершенно естественно, что глубочайшие социальные потрясения должны были получить отражение во всех видах искусства. Само собой понятно, что это отражение было направлено в сторону затушевывания растущих классовых противоречий. Буржуазные художники, выполняя заказ своих хозяев, пытались отвлечь внимание зрителя и слушателя от грустных, тяжелых фактов капиталистической действительности.

Начиная с зимнего сезона 1931—1932 года, в значительном количестве картин, выпущенных на американский экран, все чаще начинают звучать на экране нотки пессимизма, разочарования, неуверенности в завтрашнем дне; раздаются мечтательные слова о том, что нужно лишь переждать и все «образуется», что пессимизм не в натуре чистокровных янки и что причина нынешних затруднений лежит в отходе от добрых старых традиций, в неспособности нового поколения продолжать дело, столь блестяще и славно начатое их отцами. Авторы фильм стремятся в этом найти объяснение отдельным банкротствам капиталистов, растущей безработице, нищете, голоду...

Наиболее характерной для этого типа картин является картина «Дельцы» с участием одного из лучших актеров американского экрана Лионеля Барримора.

Содержание картины следующее:

В момент всемирно известного пожара в Чикаго появляется никому неизвестный человек с женой и тремя детьми, ищущий применения своим молодым силам и небольшим средствам. Под треск горящих зданий, в момент колоссальнейшей катастрофы, он начинает свое дело. Он открывает маленькую лавчонку, где работают он сам и его жена. Все предметы, продающиеся в его лавчонке, имеют одинаковую цену. Толпы народа посещают его лавчонку. Однажды среди покупателей оказывается один, который не хочет покупать, но хочет получить работу, и его разговор с хозяином начинается с указания о порядке ведения дела. Хозяин оценивает предложения своего будущего помощника и принимает его на работу. Очень скоро этот служащий становится его правой рукой. Процветает дело, подрастают дети и далеко остаются позади те времена, когда владелец лавчонки таскал на себе свой товар. Роскошный особняк, многочисленные слуги, автомобили являются результатом бешеной энергии и труда. Но состарившийся герой все больше чувствует одиночество. Нужны помощники. Прежде всего это должны быть дети. Старик пытается втянуть в дело своих сыновей. Но один из них — никчемный человек, явно неспособный руководить каким-либо предприятием, другой — предпочитает ночные клубы и пьянки работе в огромном универсальном магазине отца.

Дочь, окончившая колледж, мечтает о замужестве и титулах. Пытаясь заинтересовать детей в деле, отец выдает каждому из них часть его капитала в виде акций на руки. В этот день его старый помощник просит продать и ему часть паев, поскольку он вложил в это дело всю лучшую пору своей жизни, не успев даже обзавестись своей семьей. Ему категорически отказывают. Нет, дело

Арт. Люистон и Карен в фильме «Вашингтонский маскарад»

принадлежит только хозяину и его сыновьям.

Младший сын, быстро промотав полученные деньги, становится бродягой. Дочь выходит замуж за какого-то титулованного мерзавца. Окончательно выясняется полная неспособность к работе старшего сына. Старый помощник капиталиста вновь предлагает хозяину стать его компаньоном в делах и вновь получает отказ. Тогда наступает финал: слуга потихоньку скупает все акции и фактически становится хозяином дела. Это последний удар. В холодном угрюмом кабинете, одинокий и брошенный, умирает гордый янки, глядя на огни огромной сверкающей электрической рекламы своего универсального магазина.

«Дельцы» — это элегия об ушедшей юности и уходящей мощи капитализма. Здесь, конечно, нет и намека на правильную социальную перспективу. Здесь полное сознание своего бессилия и обреченности. Автор мучительно ищет ответа на вопрос: кто виноват в этом грустном финале? В картине даже нет традиционного счастливого конца и счастливой свадьбы — испытанных способов подслащения горькой правды реальной действительности. Кто виноват? В первую очередь, конечно, новое поколение, никчемное и ненужное, разложившееся в ночных притонах, связавшееся с генкстерами, поколение, проституировавшееся на отцовских миллионах и поэтому обреченное. Виновно новое поколение, не сумевшее сохранить в себе горячую кровь отцов, не сумевшее поддержать, притти им на помощь в трудную минуту огромных социальных затруднений. Дети виновны в том, что не могут преумножать награбленные отцами миллионы.

Лионель Барримор создает в этой картине трагический образ гибнущего янки настолько сильно, что публика выходит из театра с чувством тоскливого огорчения и раздумья о «минувшем прекрасном прошлом» и недоуменным вопросом о том, что же будет завтра.

А завтра рисуется печальным, безрадостным и бесперспективным. На улицах стоят длинные «брэд-лайн», то есть очереди за кружкой кофе и куском хлеба от благотворительного общества. Это завтра напоминает им о себе видом «гуверовских поселков», расположенных на берегу реки Гудзона или в Центральном парке, где в снежной вьюге, закрытые газетами, в кошмарном сне, дрожат тысячи бездомных людей. Это грустное завтра глядит из разбитых окон замолкнувших фабрик и заводов, из заросших травой железнодорожных путей, из причудливо разукрашенных магазинов и кинотеатров, извещающих о новом, небывалом снижении цен.

«Дельцы» — не только обвинение молодежи в ее неспособности, но и напоминание, что измена традициям и обычаям отцов ведет к краху и гибели нового поколения.

В фильме имеется попытка, правда, весьма замаскированная, поставить вопрос о взаимоотношениях между рабочим и работодателем. Автор намекает на возможность выхода из кризиса путем привлечения работников предприятия к управлению этим предприятием.

Более развернуто эта проблема поставлена в картине «Домик в хлопке». Эта фильма, по материалу абсолютно не связанная с «Дельцами», является в плане идейном продолжением и углублением темы «Дельцов».

В этой картине работают прекрасные актеры — Ричард Бартельмес и Бетти Дейвис. Ричард Бартельмес играет сына хлопкороба-бедняка, взятого на содержание и воспитание богатым плантатором. В этой картине показано, как из бездомного бедняка-пролетария добрый хозяин делает и настоящего человека.

В ответ на притеснения хозяина рабочие начинают утаивать часть хлопка, прибегая иногда просто к экспроприации. Наконец, рабочие, не видя иной возможности избавиться от долгов, сжигают помещения, где хранятся долговые записи, и склады, принадлежащие плантатору. Должно вмешаться правосудие, но приказчик (Бартельмес) имеет дубликаты книг. В интересах ограждения

хозяина от разорения «верный слуга» передает книги властям, а сам, боясь гнева рабочих, весьма недвусмысленно пообещавших его убить, если он будет помогать хозяину, бежит в город под охрану суда. Приказчик все-таки добрый человек, поэтому он хочет помирить рабочих с хозяином, выдвинув проект об участии в деле рабочих на кооперативных началах под руководством плантатора. Наиболее дальновидные из предпринимателей принимают это предложение, и он сам становится пайщиком «кооперативного» предприятия.

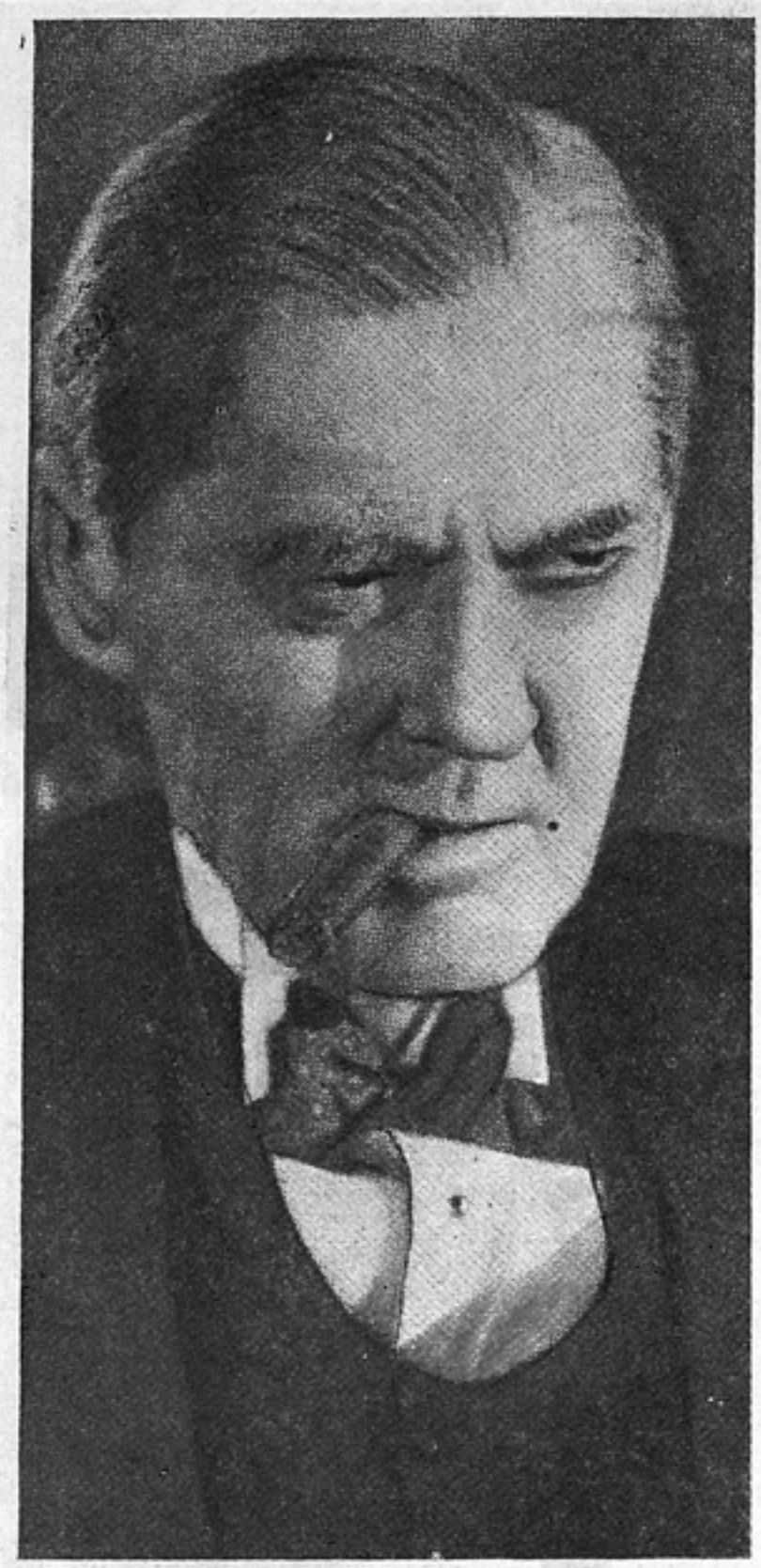
«Домик в хлопке»— своеобразная агитпропфильма американского фашизма. Предложение об участии рабочих в управлении и эксплоатации предприятий выражено в ней абсолютно ясно и незамаскированно. Такой рецепт лечения кризиса «домашними» средствами весьма показателен. Автор как бы говорит: не через насилье и выстрелы в плантаторов и хозяев, не через поджоги и экспроприации вы, рабочие, можете добиться чего-либо, но только через полюбовное соглашение с хозяевами.

Приказчик не только показан в чрезвычайно выгодном свете, но окружен ореолом своеобразного мученичества во имя своей идеи. Богатство приходит к нему вовсе не путем брака с дочерью плантатора. Местный судья, восхищенный его блестящими способностями, предлагает ему совместную работу.

Рассмотрением этих двух картин мы ограничим характеристику группы картин, пытающихся указать какие-то пути оздоровления разваливающегося капиталистического хозяйства и течения мысли в среде руководящей. К этим картинам можно было бы добавить еще добрый десяток аналогичных фильм, но они не могут дать ничего нового. По своим же художественным достоинствам они стоят на неизмеримо более низком уровне, чем «Домик в хлопке» и «Дельцы». Наравне с подобными картинами появились также и такие, которые построены, как развлекательные романтические, пытающиеся как-то критиковать существующую капиталистическую систему истории, пропагандирующие вместе с тем новейшие мероприятия правительства и старающиеся вселить в сердце зрителя твердую уверенность в том, что все скоро образуется. В работе над этими картинами пользуются старым и испытанным способом показа в привлекательном виде явно отрицательных моментов (жизнь безработных, работа в лагерях и пр.). Попрежнему полновластно царит герой с усиками а ля Дуглас Фербенкс и красивой, стройной девушкой — его неизменной наградой в конце картины.

Джон Барримор в роли учителя в фильме «Топаз»

Второй интересной группой американских картин являются фильмы, содержащие весьма прозрачные намеки на ряд руководящих лиц американского финансового и политического мира. Правда, эти намеки и эта критика весьма осторожны, подчас беззубы, но они отражают чаяния и надежды различных «оппозиционных» группировок.



Лионель Барримор в роли владельца магазина в фильме «Дельцы»

Для примера приведу содержание одной из таких картин.

Только что окончились выборы нового конгрессмена. Выбран рубаха-парень, что называется «свой парень». Его политическая карьера начинается с посещения лагеря безработных, где он находит одного из своих друзей и соратников по фронту. Этот конгрессмен выступает среди безработных с призывом подождать еще немного и не увлекаться какими-либо радикальными идеями. Он прибывает к месту новой работы в Вашингтон. Ему кажется диким и ненужным целый ряд порядков в Белом доме. Он видит целый ряд трутней, кормящихся у государственного пирога в то время, когда там, в его родном городе, прозябают безработные. Он произносит ряд сатирических речей и замечаний по этому поводу. Приобретает «видное положение» и, конечно... женится счастливо и выгодно.

Зритель-американец, после таких фильм еще и еще раз вспоминает о великом демократизме своей страны, еще и еще раз вспоминает о его «праве критики, невзирая на лица». Никак иначе нельзя рассматривать такие картины, как «Двойник президента» или «предвыборные» комедии, имевшие в свое время громадный успех. В этих картинах есть, например, такие мотивы — партия в поисках доводов, почему ее кандидат должен быть переизбран, демонстрирует как наиболее сильный аргумент беременную жену, которой может повредить известие о его отставке. Кроме того сам кандидат уже и тем хорош, что может быть отцом.

Несколько особняком стоят такие картины, как «Веселый мэр» и «Ночной мэр», являющиеся попыткой оправдать проворовавшегося мэра города Нью-Йорка Д. Вокера, о чем так много писалось в газетах в свое время. В этих картинах Вокер представлен как жертва существующего порядка, как человек, которого затянули в преступления по должности; человек, принесший свое личное счастье (женитьба) на «алтарь отечества».

Справедливость требует отметить, что иногда безобидные шутки перерастают в злые сатиры. Такие картины имеют успех более, чем средний.

Необходимо сказать, что в течение последних двух лет тематика театра и кино совпадала довольно близко не только вследствие общей социальной целеустремленности, но и потому, что пьесы были переработаны в сценарии, что является для американского кино почти правилом. Особенно характерным примером может служить пьеса молодого американского драматурга, автора пьесы, идущей в театре Гилд в сезоне 1932—1933 г. под названием «Американские мечты». Как и в «Дельцах», там трактуется вопрос двух поколений, с тою лишь разницей, что герой пьесы пытается найти ответ на свои сомнения... у коммуниста. В итоге герой кончает жизнь самоубийством, так как выхода он все-таки и у коммуниста не находит.

Наконец, необходимо остановиться и рассмотреть картину «Топаз» с участием Джона Барримора. Эта картина интересна потому, что она пытается критиковать современные американские нравы, демонстрирует действительную свободу личности и убеждений. Не случайно, что местом действия картины

является Франция, хотя вся обстановка и приемы оформления типично американские.

Преподаватель средней школы, профессор Топаз, величайший химик, изучающий доктрины марксизма и проповедующий новый метод воспитания, который он характеризует как «моральный», теряет место в школе только потому, что он не понравился одному из своих богатых воспитанников. Происходит это так: воспитанник мобилизует все общественные силы против этого учителя, и в один из дней, «когда падал снег», директор школы непосредственно с урока снимает Топаза. Тянутся тяжелые дни безработицы и поисков частных уроков. Наконец, учитель получает частный урок у любовницы министра или что-то в этом роде. Эта светская дама втягивает его в свой круг, он не умеет держаться в подобном обществе и кажется чужим, смешным и жалким. Но вот опубликована его научная работа. Он получает орден, деньги и работу в фирме, где совладельцем состоит господин министр. Топаз в чести, Топаз герой, Топаз женится на своей бывшей ученице...

Прекрасная игра Джона Барримора испорчена тем, что, работая над образом Топаза, в первой части картины он дал его настолько юродивым и анекдотичным, что острота социального протеста, заложенного в этом образе, исчезает. Артист пытался добиться наибольшей контрастности в исполняемой им роли между первым и вторым периодом жизни Топаза. Он не понял и не сумел разобраться в социальной значимости полученной им роли. Тем не менее картина имела заслуженный художественный и коммерческий успех.

Особый интерес представляют картины, героями которых являются генкстеры. В этих картинах нет осуждения генкстеризма. Больше того, генкстеризм возводится в своеобразную степень удальства и молодечества, причем генкстеры, как правило, несмотря на отрицательный типаж героев картин, выводятся как славные ребята, которым все нипочем, которые не дорожат своей жизнью, которые умеют провести задуманное ими дело, с которыми связываться опасно, но не неприятно. Вопрос о проведении мокрого закона и первые прощупывания мнений населения относительно этого дали экрану несколько картин, в которых показываются генкстеры, оказавшиеся без работы и ищущие применения своей инициативе и своим капиталам. Для характеристики этого ряда картин мы приведем содержание

Адольф Менжу в роли доктора Ренальда в фильме «Долой вооружение»

одной из них, наиболее яркой и показательной.

Вождь одной из генкстеровских шаек принужден приостановить свое дело, поскольку торговля пивом резко сокращается. Оделив своих соратников по шайке поистине по-царски и захватив с собой достаточно крупные капиталы, он отправляется в путешествие и на отдых. В одном из богатых отелей он знакомится с красивой девушкой, дочерью банкира. Желая на ней

Дик Бартельмес и Салли Эйслер в фильме «Центральный аэропорт»

Джон Барримор в роли учителя в фильме «Топаз»

жениться, он решает вступить в дело с своим будущим тестем и попадает в так называемое высшее общество данного города. Он груб. Он делает целый ряд нарушений этикета, но его деньги благосклонно принимаются банкиром, который находится накануне краха.

Банкиры берут деньги этого генкстера, делят между собой и объявляют о закрытии банка ввиду неплатежеспособности. Герой генкстер узнает об этом из газет, звонит в Чикаго, где находится его шайка, и предлагает ей немедленно явиться. На трех аэропланах прилетает его шайка, и в течение нескольких часов терроризованные банкиры под угрозой револьверов открывают банк опять, и беднота еще может спасти часть своих денег. Между героем генкстером и банкиром—отцом дочери, происходит разговор, в котором генкстер говорит банкиру о том, что он, генкстер, считал себя до сегодняшнего дня бандитом, что на самом деле это не так, и что истинными бандитами являются банкиры такого типа, как его собеседник. В этой картине мы видим не только своеобразную апологетику генкстеризма, но и попытку сказать «свободное критическое слово» против банкиров — нынешних полновластных хозяев САСШ.

Заканчивая наш краткий обзор социальной тематики американского кино, мы можем констатировать, что никогда американское кино не уделяло столько места картинам, имеющим отношение к социальной жизни своей страны, как за истекшие 2—3 года. На смену «любовной канители» волею событий пришла новая тематика, выдвинутая социальными конфликтами, происходящими в капиталистическом мире.

В этих картинах вдумчивый зритель увидит лишь страх за завтрашний день, разочарование сегодняшним днем, судорожные попытки найти выход из тупика и глубокое бессилие в правильном решении противоречий капитализма.

Есть все основания надеяться, что вместе с процессом радикализации рабочего класса и трудовой интеллигенции на экране появятся новые и более соответствующие запросам зрителя картины, как бы господа из Голливуда ни препятствовали их появлению. Примером может служить появление антифашистских фильм против Гитлера, появление самостоятельной рабочей хроники. Качество их пока более чем скромно, ввиду отсутствия нужных технических условий, но недалек тот час, когда техника станет достоянием этих новых нарождающихся организаций.

Отв. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В — 73100. Журнал набран и отпечатан в 39-й (Интернациональной) типографии Мособлполиграфа Москва, ул. Скворцова-Степанова, 3. Объем журнала 5 п. л. Количество знаков в листе 79 800. СтАт. Б 5—176×250 мм. Тираж 2.750. Поступ. в произв. 21/XI—33 г. Подписан к печати 16/XII—33 г. З. Т. 1597 **Техред Т. Андреева.**
Зак. издат. 375

Адрес редакции и издательства—Москва, Страстной бульв., 11.
Телефон редакции 1-35-28

Принимается подписка на 1934 год

ЗА РУЛЕМ

орган ЦС Автодора.

Массовый популярный двухнедельный иллюстрированный журнал, освещающий вопросы автостроения, автоэксплоатации, дорожного строительства и др.

Подписная цена: год—7 р. 20 к., 6 мес. — 3 р. 60 к., 3 мес. — 1 р. 80 к.

АВТОДОР

двухнедельный бюллетень, освещающий опыт автодоровской работы, борется за укрепление автодоровских рядов.

Подписная цена; год—3 р., 60 к., 6 мес.—1 р. 80 к., 3 мес.—90 к.

Библиотека ЗА РУЛЕМ

популярно-техническая серия книжек, посвященная различным вопросам автотракторного и дорожного дела и могущая служить учебным пособием для автодоровского актива, учащихся автодорожных курсов и техникумов и гаражных работников. 24 выпуска в год.

Подписная цена: год—9 р., 6 мес.—4 р. 50 к., 3 мес.—2 р. 25 к.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бул., 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Кто хочет знать

о жизни и борьбе трудящихся в оккупированной Бессарабии, капиталистической Румынии и советской Молдавии (АМССР),

Кто сочувствует

трудящимся Бессарабии, борющимся за освобождение от гнета капитализма и империалистической оккупации и против подготовки антисоветской интервенции,

тот должен быть читателем и подписчиком журнала

КРАСНАЯ БЕССАРАБИЯ

ежемесячного иллюстрированного органа общества бессарабцев „Прочь руки румынских захватчиков от Бессарабии".

Принимается подписка на 1934 год.

(Девятый год издания).

Подписная цена: год — 3 р., 6 мес. — 1 р. 50 к., 3 мес.—75 к.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Журнально-газетное объединение

Спешите подписаться на 1934 год

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ

орган ЦС общества изобретателей.

Ежемесячный журнал, освещает вопросы массового изобретательства и рационализации.

Подписная цена: год — 9 р., 6 мес.— 4 р. 50 к., 3 мес.— 2 р. 25 к.

ИЗУЧАЙ ТЕХНИНУ

орган ВЦСПС

Ежемесячный массовый популярный научно-технический журнал.

Подписная цена: год — 6 р., 6 мес.—3 р., 3 мес. — 1 р. 50 к.

Тиражи журналов ограничены.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Журнально-газетное объединение

Принимается подписка на 1934 г.

ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

обществ.-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

Подписная цена: год—72 р., 6 мес.—36 р., 3 мес.—18 р.

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской ассоциации революционной кинематографии.

Подписная цена: год—18 р., 6 мес.—9 р., 3 мес. — 4 р. 50 к.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ставит своей задачей марксистско-ленинскую разработку истории русской общественной мысли и истории литературы.

Подписная цена: 12 мес. — 42 р., 6 мес.—21 р.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульв., 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Журнально-газетное объединение

Цена 2 руб

43275.

26 ДЕК 1933

Открыта подписка на 1934 г.

на ежемесячный иллюстрированный журнал
орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии.
Ответственный редактор К. Ю. ЮКОВ

СОВЕТСКОЕ КИНО

Журнал, рассчитанный на работников советской кинематографии и в первую очередь на ее творческие кадры, а также на работников смежных областей культурного строительства

Подписная цена на 1934 г.: 12 мес.—18 р., 6 мес.—9 р., 3 мес.—4 р. 50 к.
Цена отдельного номера — 1 р. 50 к.

Подписка принимается: Москва 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

Жургазобъединение